12 janvier 1846 —

Meilleure édition de cet excellent ouvrage, devenu très rare.

Donné au Grand Séminaire de Pont-le-Saunier
par Mr Grosheny, ancien Directeur au dit Séminaire.

TRAITÉ
THÉORIQUE ET PRATIQUE
DU
PLAIN-CHANT,
APPELLÉ
GRÉGORIEN,

Dans lequel on explique les vrais Principes de cette Science, suivant les Auteurs anciens & modernes; on donne des Regles pour la Composition du Plain-chant, avec des Observations critiques sur les nouveaux Livres de Chant. Par Léonard Loisson, Curé de Marchangis

OUVRAGE UTILE A TOUTES LES EGLISES, aux Séminaires & aux Maîtres de Chant, pour former des Chantres, & les rendre capables, soit de composer des Chants d'Eglise, soit de juger de leur composition.

PSALLITE SAPIENTER.

Chantez avec intelligence. Pseaume 46. v. 8.

Grosheny ptre

A PARIS,
Chez PH. N. LOTTIN, & J. H. BUTARD, Imprimeur-Libraires,
rue S. Jacques, à la Vérité,

M. DCC. L.
Avec Approbation & Privilége du Roy.

A MESSIEURS

LES PRÉCHANTRES

OU

GRANDS-CHANTRES

DES EGLISES DE FRANCE.

MESSIEURS,

Comme l'Office Divin & tout ce qui y a rapport, eſt immédiatement de votre juriſdiction, & que rien de ce qui s'obſerve dans le Chant de l'Egliſe, ne ſe doit faire ni exécuter que par ordres & ſous l'autorité dont vous êtes revêtus, j'ai cru qu'il étoit de mon devoir de vous dédier un Ouvrage, ou je me ſuis propoſé d'inſtruire à fond du Chant de l'Egliſe & des moyens de le perfectionner, de le rendre plus régulier, plus majeſtueux & par conſéquent plus aſſorti au ſens & à la dignité des divines prie-

res, dont le Sacrifice eſt tous les jours offert en préſence de la Souveraine majeſté & porté par les ſaints Anges ſur l'Autel ſublime du Ciel.

Nos myſteres, à la vérité, ſont grands par eux-mêmes, & ce ſeroit les dégrader en quelque ſorte, que de s'imaginer qu'on puiſſe ajouter quelque choſe à leur Grandeur : mais telle eſt notre foibleſſe, telle eſt notre miſere, que nous languiſſons, nous rampons vers la terre & nous n'avons que du dégoût pour les objets même les plus auguſtes, les plus frappans & les plus variés que la religion nous propoſe, ſi avec la pompe des cérémonies extérieures, un Chant harmonieux, une mélodie bien ſoutenue ne vient encore, pour ainſi dire, à notre ſecours, & ne nous aide à élever nos eſprits & nos cœurs vers Dieu.

Sous la loi de Moyſe, le célébre Chonénias s'appliqua ſur-tout à cette partie du culte Divin, qui concerne les ſaints Cantiques. Il aſſembla autour de lui les Lévites du Seigneur ; il unit ſa voix à la leur pour célébrer ſes miſéricordes, & par les doux accens de ſes Hymnes ſacrées, il leur apprit à publier les grandeurs du Dieu d'Iſrael, à annoncer ſes bienfaits, à ſolemniſer ſes triomphes & à tranſmettre ſes victoires ſans nombre aux races les plus reculées. Auſſi le Saint-Eſprit lui rend-il ce glorieux témoignage, qu'il étoit rempli de

la ſageſſe du Très-haut. Chonenias princeps Levitarum Prophetiæ præerat ad præcinendam melodiam ; erat quippe valde ſapiens. 1. Par, 15. 22.

Votre fonction, MESSIEURS, n'eſt ni moins noble, ni moins étendue que celle de Chonénias. Comme lui, vous avez inſpection ſur tout ce qui regarde la divine Pſalmodie ; c'eſt de vous que chacun doit apprendre à chanter les louanges du Seigneur, & c'eſt à vous à preſcrire les regles qu'on doit ſuivre, pour lui rendre avec toute la dignité convenable le tribut de la priere publique. * *Rien en un mot n'eſt plus conforme à l'eſprit de votre vocation que de contribuer de tout votre pouvoir à donner au Chant des divins Offices la forme qu'il doit avoir, non-ſeulement pour être agréable à l'oreille, mais encore pour exprimer avec énergie les ſublimes vérités qui y ſont contenues.* **

Ce travail paroît maintenant d'autant plus néceſſaire, que la réforme des anciens Breviaires, qui depuis un ſiècle s'eſt introduite en France avec tant de ſuccès, ſuppoſe celle du Chant,

* Le Préchantre de l'Egliſe de Sens pour annoncer le Chant au Clergé de toute la province, lui adreſſa en 1552, la Lettre qui eſt au commencement de la partie d'Eté de l'Antiphonier de cette Egliſe & qui eſt intitulée : *Præcentor Eccleſiæ Senenonenſis totius Provinciæ Clero. S.*

** Il y a apparrnce que Meſſieurs les Chantres des Cathédrales ont inſpection ſur les petites Ecoles, principalement parce que les Maîtres qui y ſont prépoſés ſont cenſés enſeigner le Chant à leurs diſciples.

& doit naturellement l'opérer ; & c'eſt principalement pour en faciliter la compoſition à ceux qui dans la ſuite travailleront ſous vos auſpices, qu'eſt formé le plan de l'Ouvrage que j'ai l'honneu de vous préſenter. Je n'aurois jamais penſé à écrire, encore moins à publier cet Ouvrage, ſi je n'y avois été excité par un ami zélé pour la perfection du Chant & revêtu de votre Dignité dans une Cathédrale des plus célèbres du Royaume.

Pour peu que vous voulez jetter les yeux ſur ce Livre, jeſpere que vous ne le trouverez pas indigne de vos attentions. Votre zéle pour le Service Divin & le rang diſtingué que vous tenez dans les Egliſes de France, ſont les motifs qui m'ont porté à le mettre ſous votre protection. J'ai cette confiance que votre piété vous engagera à voir, ſi en effet je n'aurois point rencontré juſte, pour parvenir à une réforme du Plain-chant également facile & bien entendue: Et, ſuppoſé que cela fût ainſi, je préſume de votre Dignité, qu'elle vous fera employer toute votre autorité pour rétablir dans l'Egliſe un Chant plus correct & plus mélodieux que celui que nous avons vu depuis plus d'un ſiécle.

Que je m'eſtimerois heureux, MESSIEURS, ſi par mon travail je pouvois contribuer à un ſi grand bien! Mais pour produire un effet ſi déſirable, ce Traité a beſoin, ſur-tout du poids que

nous voudrez bien lui donner ; & c'eſt afin de lui procurer cet avantage, qu'en le ſoumettant à vos lumieres, j'ai cru qu'il ne devoi paroître que ſous votre nom.

Je ſuis avec un profond reſpect.

MESSIEURS

Votre très-humble & très-obéiſſant Serviteur ***

APPROBATION.

J'Ai lu par ordre de Monſeigneur le Chancelier un Manuſcrit intitulé, *Traité Théorique & Pratique du Plain-chant appellé Grégorien.* A Paris ce 18 Août, 1749.

TAMPONNET.

TRAITÉ
THÉORIQUE ET PRATIQUE
DU PLAIN-CHANT
APPELLÉ GRÉGORIEN,

Dans lequel on explique les vrais principes de cette science, suivant les Auteurs anciens & modernes ; on donne des Regles pour la compoſition du Plain-chant, avec des Obſervations critiques ſur les nouveaux Livres de Chant.

CHAPITRE PRÉLIMINAIRE.

Occaſion des nouveaux Chants d'Egliſe. D'où vient la grande différence qui ſe trouve entr'eux ? Pourquoi la plûpart ſont moins parfaits que les anciens ? Principes pour diſcerner les pieces originales des pieces imitées. Obſervations ſur un nouvel Ouvrage intitulé: Traité critique du Plain-chant.

LA réforme des Bréviaires & des autres Livres de la ſainte Liturgie, que le zéle de pluſieurs Egliſes de France leur a fait entreprendre, a mis dans la néceſſité de compoſer des Chants nouveaux. Mais quel différence entre les anciens & ceux-ci !

Les changemens faits dans les Bréviaires ont été goûtés dès qu'ils ont paru : tout le monde s'eſt em-

preſſé de ſe procurer les nouveaux Livres d'Egliſe : ces changemens ont été généralement approuvés, ils ſubſiſtent avec honneur ; & c'eſt un fait certain, que l'exécution des plans du plus grand nombre des Offices fait l'objet de notre admiration & de notre édification. Comment eſt-il arrivé que les Chants nouveaux aient éprouvé, ſinon tous, du moins pour la plûpart un ſort tout différent ? Car c'eſt un autre fait également certain, qu'ils ne ſont point goûtés par la multitude, qu'ils révoltent les bons Connoiſſeurs, & qu'ils ne produiſent en effet dans les Auditeurs, qu'ennui, que froideur, qu'inſipidité. Pourquoi cela ? C'eſt que les ſages & ſçavans Réformateurs des Offices, qui les premiers ont entrepris de compoſer de nouveaux Breviaires, n'ont rien fait ſans remonter juſqu'aux ſources les plus pures de la vénérable antiquité ; ceux qui ont travaillé enſuite, ont marché ſur leurs traces, ils ſe les ſont propoſés pour modéles, ils les ont ſouvent copiés ; & profitant de leurs travaux, ils les ont perfectionnés & ont, pour ainſi dire, enchéri les uns ſur les autres ; ſans jalouſie ils ont profité de leurs travaux réciproques pour embellir les Offices ; & ajoutant à l'envi de nouvelles beautés aux premieres, ils ont amené le corps des Prieres liturgiques à un tel point, que maintenant il ſeroit aiſé à des perſonnes de bon goût d'en faire un complet & parfait en tout genre.

Les Compoſiteurs de Chant au contraire ont pris pour la plûpart, une route toute oppoſée : les uns, ſans aucun égard aux ancieus Maîtres, peut-être même ſans les avoir jamais connus, n'ont travaillé que d'après les nouveaux : encore leur travail n'a-t-il conſiſté qu'à les copier ſervilement, ou tout au plus à les imiter ſans goût & avec auſſi peu de choix des Auteurs qu'ils ſe ſont propoſés, que des Chants dont ils avoient beſoin pour les ouvrages dont ils étoient chargés. Les autres plus hardis encore, & plus indépendans, n'ont cherché ni modéles, ni guides : ils ſe ſont perſuadés que leur génie ſeul leur ſuffiſoit ; & ſe flattant de pouvoir tout faire par eux-mêmes, ils n'ont rien ou preſque rien voulu produire que de leur propre fond. Mais ſi

l'on compare ces pieces nouvelles avec celles des anciens, ſi on en juge ſelon les loix d'une compoſition réguliere, ſi on les peſe au poids de la belle nature & du bon goût; combien ne paroîtront-elles pas inférieures aux anciennes, & combien ne les feront-elles pas regreter à toute perſonne équitable?

Il en eſt du Chant, proportion gardée, comme des autres ouvrages d'eſprit, dont les vraies regles & le bon goût ne ſe puiſent, chacun dans leurs eſpeces, que chez les auteurs qui en ſont regardés comme les grands Maîtres; & ces Auteurs ne ſe trouvent pas tous, à beaucoup près, parmi les modernes: il faut remonter plus haut. Les derniers Compoſiteurs de Chant s'y ſont trompés: ils ont négligé les anciens, & il eſt arrivé de leur mépriſe, qu'en péchant par le principe, ils n'ont donné, pour la plûpart, que des ouvrages informes.

Il y a plus de vingt-cinq ans, que m'étant trouvé engagé d'abord par une des plus grandes Egliſes du Royaume, & enſuite par une autre des plus célébres, à travailler à la compoſition de leur Chant; je conſultai ſoigneuſement les anciens, & je m'y attachai. Après les avoir bien médités, je trouvai leurs principes ſi raiſonnables, leurs regles ſi ſages, leur méthode ſi naturelle, que mille fois je me ſuis étonné qu'on les eût abandonné, au point où nous le voyons depuis plus d'un ſiécle.

Je ne prétens pas toutefois que tous leurs ouvrages ſoient abſolument exemts de fautes: je ne ſuis pas leur admirateur ni leur diſciple juſqu'à cet excès; je veux dire ſeulement que les fautes y ſont plus rares; que les plus anciennes pieces ſont ordinairement les plus correctes pour l'expreſſion & la liaiſon des paroles, & qu'elles l'emportent de beaucoup ſur la plûpart des nouvelles par la majeſté de leur Chant, ſon goût & ſa régularité; & c'eſt ce qui me fait croire qu'on a eu tort de négliger les anciens.

Mais ce premier défaut, quoique déja conſidérable, n'eſt pas le ſeul. L'ignorance du texte, celle des regles de la compoſition, l'amour de la nouveauté, l'attachement à ſon goût perſonnel & à ſes uſages particuliers, la précipitation, l'intérêt peut-être & la va-

nité ſont encore des inconveniens, qui ont achevé de défigurer le Chant & de le corrompre preſqu'entierement.

De toutes les Egliſes qui ont donné des Bréviaires nouveaux, les unes à la vérité ſe ſont preſſées davantage d'en faire compoſer les Chants, & les autres moins: mais chacune d'elles aſpiroit à voir finir cet ouvrage à quelque prix que ce fût, & cherchoit de toutes parts les moyens de ſatisfaire l'empreſſement qu'elle avoit de faire uſage des nouveaux Breviaires. De-là cette foule de gens qui ſe ſont offerts pour la compoſition du Chant. Tout le monde a entrepris d'en compoſer & s'en eſt cru capable. On a vû juſqu'à des Maîtres d'école qui n'ont pas craint d'entrer en lice. Parce que leur profeſſion les entretient dans l'exercice du Chant, & qu'en effet ils ſçavent ordinairement mieux chanter que les autres, ils ſe ſont mêlés auſſi de compoſer. N'eſt-il pas étonnant que les pieces de pareils Auteurs aient été adoptées par des perſonnes, qui ſans doute n'étoient pas ſi ignorantes qu'eux? Car pour ſçavoir bien chanter, ces Maîtres d'école n'en ignoroient pas moins la langue latine, qui eſt celle de l'Egliſe; & dès-là chacun voit combien de bévues un tel inconvénient entraîne néceſſairement après lui. » Je ne puis m'em-
Traité de la Muſique. §. 1. » pêcher, dit le célebre M. Rollin, de remarquer en » paſſant, que parmi nous les Muſiciens qui compoſent » le Chant des Hymnes & des Motets, n'entendent pas » le latin, & ignorent la quantité des mots; d'où il ar- » rive ſouvent que ſur des ſyllabes qui ſont breves, & » ſur leſquelles on devroit couler légérement, on in- » ſiſte & on s'arrête long-tems, comme ſi elles étoient » longues. C'eſt, dit-il, un défaut conſidérable & con- » traire au plus communes regles de la Muſique. »

On a donc choiſi pour compoſer les Chants nouveaux, ceux que l'on a crû les plus habiles, & l'on s'eſt repoſé entierement ſur eux de l'exécution de ce grand ouvrage. Une entrepriſe de ſi longue haleine demandoit un tems qui lui fût proportionné; & on les preſſoit. Pour répondre à l'empreſſement de ceux qui les avoient choiſis, ils ont hâté leurs travaux. Leurs pieces, à peine ſorties de leurs mains, ont été preſque auſſi-tôt chan-

tées que compoſées. Tout a été reçu ſans examen, ou avec un examen très-ſuperficiel ; & ce n'a été qu'après l'impreſſion, ſans en avoir fait l'eſſai, & qu'après les avoir autoriſées par un uſage public, qu'on s'eſt apperçu de leurs défauts, mais trop tard, & lorſqu'il n'étoit plus tems d'y remédier.

On vit alors avec regret, ou qu'on s'étoit trompé dans le choix des Compoſiteurs de Chant, ou qu'on les avoit trop preſſés. On ne put ſe diſſimuler les défauts ſans nombre & ſouvent groſſiers, d'ouvrages, qui naturellement devoient plaire par l'agrément de leur nouveauté, & qui n'avoient pas même ce médiocre avantage.

Qui pourroit tenir en effet contre des fautes auſſi lourdes, & auſſi révoltantes que celles dont ils ſont remplis pour la plûpart ? Je veux dire des fautes de quantité, ſur-tout dans le Chant des Hymnes ; des phraſes confondues par la teneur & la liaiſon du Chant, qui auroient dû être diſtinguées, & qui le ſont par le ſens naturel du texte ; d'autres mal-à-propos coupées ; d'autres auſſi mal-à-propos ſuſpendues ; des Chants abſolument contraires à l'eſprit des paroles ; graves, où les paroles demandoient une mélodie légere ; élevés, où il auroit fallu deſcendre ; & tant d'autres irrégularités, preſque toutes cauſées par le défaut d'attention au texte.

Qui ne ſeroit encore dégoûté d'entendre ſi ſouvent les mêmes Chants, beaux à la vérité par eux-mêmes, mais trop de fois imités, preſque toujours eſtropiés, & pour l'ordinaire aux dépens du ſens exprimé dans le texte, aux dépens des liaiſons & de l'énergie du Chant primitif, tels que ceux de tant de Répons Graduels & d'*Alleluia*.

Que dire encore des expreſſions outrées ou négligées ; des tons forcés ; du peu de diſcernement dans le choix des Modes, ſans égard à la lettre ; de l'affectation puérile de les arranger par nombres ſuivis, en mettant du premier Mode la premiere Antienne & le premier Répons d'un Office ; la ſeconde Antienne & le ſecond Répons du ſecond Mode, comme ſi tout Mode étoit propre à toutes paroles & à tout ſentiment ? Quand cela ſe trouve ſans nuire à l'éxigence du texte,

à la bonne heure. Affectation encore auſſi déplacée dans ceux qui ſe ſont aheurtés à conſerver les mêmes Chants dans les mêmes places, ſans avoir pris garde ſi les anciens convenoient aux nouveaux textes, ſi les mêmes liaiſons, la même ponctuation, les mêmes repos, la même énergie & la même tournure de l'ancienne piece pouvoit s'ajuſter ſur la nouvelle.

Tout cela nous fait voir que de tant de Compoſiteurs de Chant, qui y ont travaillé, les uns n'en ſçavoient pas même les premieres regles, & que les autres ne les poſſédoient pas encore aſſez, bien loin d'en connoître la perfection. Je ne parle pas de ceux que leur ignorance de la langue latine rendoit abſolument incapables de compoſer; ils auroient dû n'y jamais penſer: ni de ces miſérables plagiaires, qui n'ont eu d'autre talent que de piller indifféremment de toutes parts pour agencer à leurs pieces, & pour y coudre à tort & à travers tout ce qui leur eſt tombé ſous les mains; de tels Auteurs n'en méritent pas le nom. Je ne parle pas non plus de ces Maîtres de Muſique, d'ailleurs habiles, que le goût de leur ſcience ou l'uſage de leurs Egliſes à rendu dédaigneux du Plain-Chant, ou qui n'en ont compoſé qu'en vue du Contre-point, ſans faire aſſez d'attention que le Contre-point eſt une invention des ſiécles d'ignorance, par conſéquent de nouvelle date; qu'il n'eſt qu'accidentel au Plain-Chant, & qu'il ne doit point influer dans ſa compoſition ſimple: Je parle de ceux qui ſçachant la langue de l'Egliſe, étoient d'ailleurs inſtruits juſqu'à un certain point des regles de la compoſition du Plain-Chant: en combien de rencontres leur Chant ne ſe ſent-il pas de leur humeur & de leur imagination, qu'ils ont plus écoutées & plus ſuivies que les regles qu'ils connoiſſoient?

Les uns naturellement vifs & gais, paroiſſent n'avoir eu pour guides que les caprices d'une imagination féconde en ſons & pleine de ſaillies. Parce que d'ailleurs ils avoient du goût pour le Chant, ils ont cru pouvoir en compoſer; & parce que leur compoſition plaiſoit à leurs oreilles, ils l'ont jugée propre à charmer celles des autres & bonne à paroître en public: mais

la conſéquence n'eſt pas toujours juſte ; l'expérience nous prouve, que pour bien compoſer du Chant, il ne ſuffit pas d'en avoir la théorie & de le bien chanter ; il ne ſuffit pas même d'avoir l'eſprit rempli d'un bon Chant, il faut de plus un don naturel, un certain génie qui n'eſt pas donné à tous, & ſans lequel néanmoins on ne réuſſira jamais à mettre en pratique la théorie : on a vu d'excellens Muſiciens pour l'exécution, abſolument ineptes à la compoſition : comme pour être bon Poëte, ce n'eſt pas aſſez de poſſéder parfaitement les Regles de la Poëſie, ni d'être rempli des ouvrages des meilleurs Poëtes, il faut ſur-tout ce qu'on appelle le goût & le génie poëtique : *Naſcimur Poëtæ.*

D'autres d'un tempéramment ſombre & mélancolique, n'ont pas manqué de communiquer à leurs Chants la rudeſſe de leur humeur. Lors même qu'ils n'ont fait qu'imiter les anciennes pieces, loin de conſerver la douceur de leur mélodie, ils en ont tiré des chants durs, qu'ils ont pourtant eu le crédit de faire recevoir comme bons, qu'oiqu'ils n'euſſent fait autre choſe que de gâter les anciens, en leur communiquant une dureté qui les rend preſque méconnoiſſables. Ne pouroit-on pas leur appliquer ce qu'on lit dans le *Spectacle de la nature*, de certains mauvais Muſiciens dont parle l'Auteur de cet ouvrage, & dire que comme il eſt une Muſique baroque, il eſt auſſi un Plain-Chant baroque, qui n'eſt point rare en ce ſiécle, non plus que dans ceux qui l'ont immédiatement précédé.

Tome 7. Entret. 18. p. 97. & ſuiv.

Il en eſt d'autres enfin d'un caractere froid & indolent dont les Chants ſont extrêmement négligés & ſans ame, c'eſt-à-dire, privés de cette mélodie qui ſçait heureuſement exprimer les ſentimens du cœur ; qui ſçait le réveiller à propos & le piquer, l'affliger ou le réjouïr, l'abbattre ou le relever, ſelon la diverſité des objets que le texte veut qu'elle lui repréſente. Cette ſorte de Chant au contraire languiſſant & ſans force, ne donne aucun attrait pour des paroles, qui pourtant ſont eſprit & vie ; & il arrive qu'après les avoir chantées, on ſe ſent moins ému, que ſi l'on s'étoit contenté de les lire. S. Auguſtin cependant reconnoît que le Chant doit être comme l'ame du texte ſacré ; & ce

n'eſt qu'à cette condition qu'il en approuve l'uſage : afin, dit-il, d'inſpirer par les oreilles des mouvemens de piété aux ames plus foibles, en les y élevant par les doux accens d'un chant agréable : *Ut per oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis aſſurgat.*

Confeſſ. lib. 10. c. 33

Pour procurer un tel bien, & éviter les défauts dont nous venons de parler, il faut conſulter ce qu'il y a par-tout de meilleurs Chants, ſur-tout les Anciens. Mais quels Anciens, & où les trouver ? Car des Anciens les plus connus, il n'y a plus gueres parmi nous que le Romain avant ſa réforme, & le Gallican. Il ſeroit avantageux ſans doute d'avoir dans leur pureté les Chants anciens juſqu'au de-là du tems de S. Grégoire le Grand : mais où trouver le Chant de ces ſiécles reculés dans ſa pureté, & comment le reconnoître, depuis le mêlange qu'y ont introduit les Italiens & les Gaulois, les uns & les autres ayant confondus l'Italien & le Gallican dès le 9, 10 & 11 ſiécle, comme l'a ſi judicieuſement remarqué M. Le Beuf dans ſon Traité Hiſtorique du Chant d'Egliſe ?

On ne peut donc ſe mieux fixer pour les Anciens qu'à ceux du ſiécle de Charlemagne & des deux ſiécles ſuivans. C'eſt dans ce qui nous reſte des ouvrages de ce tems, qu'on trouve les vrais principes du Chant Grégorien. Il faut les étudier & ſe remplir de leurs mélodies ; car ces premiers Maîtres tenoient leur Chant des Romains, & les Romains le tenoient des Grecs. Il ne faut cependant pas croire pour cela que tous ces ouvrages ſoient également parfaits ; ils ont leurs défauts, & qui ſe ſont multipliés par les divers changemens qu'ils ont ſoufferts, pour avoir été ſi ſouvent remaniés ; & ſans une judicieuſe critique, il ne ſeroit preſque pas poſſible de les reconnoître.

Or cette critique conſiſte principalement à découvrir la premiere ſimplicité de ces anciennes pieces, & à ſçavoir les dépouiller de tout ce que des mains étrangeres y ont fouré de difforme & de ſuperflu. Car c'eſt particulierement au caractere d'une ſimplicité noble & en même-tems gratieuſe qu'on les reconnoît & qu'on diſtingue les pieces originales d'avec les imitations qui en ont été faites. Plus les compoſitions de

Chant approchent de leur premiere origine, plus elles ſont ſimples & preſque ſyllabiques, ſur-tout celles des Antiennes; plus auſſi leurs progrès ſont doux, mélodieux, naturels: au lieu que les compoſitions poſtérieures ſont ſurchargées de notes, & que leurs progrès ſont durs, guindés, & pour me ſervir de l'expreſſion de M. Le Beuf, cahoteux, & par-là toujours difficiles & déſagréables. Prenez en effet dans l'Antiphonier Romain, ou dans tout autre Antiphonier antérieur au dixiéme ſiécle, les Antiennes de Noël, de Pâques, de l'Aſcenſion, de la Pentecôte, & des autres anciens Offices de l'année: comparez-les avec les Antiennes des Offices poſtérieurs, comme celles de la SS. Trinité, de la SS. Euchariſtie, & vous ſerez frappé de la différence de compoſition; les premieres étant fort ſimples & les autres trop chargées & trop modulées. Prenez encore l'Office du SS. Sacrement, tel qu'on le donna dans le treiziéme ſiécle, ceux qui le firent, avoient aſſurément du goût pour la belle mélodie, mais ils n'en avoient aucun pour les bien adapter; & d'ailleurs il paroît même qu'ils ne ſçavoient pas le latin. Ils ne compoſerent donc rien de nouveau; ils choiſirent ſeulement tout ce qu'ils trouverent de plus beau dans les autres Offices de l'année, & voulurent l'appliquer au texte qu'on leur avoit fourni: mais ils l'aſſervirent aux notes qu'ils avoient empruntées des anciens, au lieu qu'ils auroient dû aſſervir les notes à l'exigence du texte, & ils auroient évité tant de contreſens qu'on y trouve preſque par-tout.

Quand donc on trouve des pieces de Chant qui ſe reſſemblent, en les examinant de près, on diſcernera facilement les originales de celles qui ne ſont qu'imitées à ces marques non équivoques. Les plus anciennes ſont ordinairement ſimples, mélodieuſes, coulantes; elles ſont auſſi, comme on l'a déja dit, plus correctes pour l'expreſſion & la liaiſon des paroles; elles ſont encore plus variées & plus diverſifiées; ce qui eſt une perfection qu'on ne doit pas négliger. Tel eſt l'eſprit du véritable Chant Grégorien. Il ne doit être ni lourd ni précipité, c'eſt-à-dire, ni trop chargé de notes, ni trop déchargé: car ſous prétexte d'évi-

ter le trop grand nombre de notes, il ne faut pas non plus donner dans l'extrémité oppoſée, comme il eſt arrivé à quelques Auteurs depuis la réforme, qui les ont tellement retranchées, qu'ils ont fait de leur Chant comme un ſquéléte, qui n'a plus que les accouples. Chaque piece doit avoir dans ſes différentes parties des proportions relatives entre-elles, & relatives au tout. Tout ce qui eſt peſant ou confus, dur ou mal aſſorti, comme le ſont preſque tous les Répons Graduels du moyen âge, quelquefois les Antiennes du corps de l'Office, les Traits, les *Alleluia* & tant d'autres pieces qui ſe perdent, pour ainſi dire, dans la multitude des notes; tout ce qui eſt trop nud, ou trop décharné, tout cela n'eſt point le vrai Chant Grégorien.

Auſſi a-t-il fallu enfin y revenir, & c'eſt ce qu'on a tenté depuis deux ſiécles. On a commencé par corriger le Chant Romain, que nous appellons le Romain moderne; & quelques Egliſes ont ſuivi cet exemple, comme celle de Paris. Car il eſt aiſé de reconnoître que tous les Chants des différentes Egliſes viennent du Romain; qu'à peu de choſe près c'étoit par-tout le même Chant avant les nouveaux Bréviaires, & que les changemens qui s'y trouvoient & qui venoient des différentes mains par leſquelles ils avoient paſſé, n'ont jamais altéré le fond juſqu'à le rendre méconnoiſſable.

Pluſieurs Egliſes donc, après la correction du Romain moderne, corrigerent auſſi le leur. On le déchargea alors dans la plûpart, de cette multitude de notes ſous leſquelles il étoit comme accablé, ſur-tout dans les Livres Graduels: il devint par-là plus coulant & le texte plus intelligible. On revint alors du mauvais goût qui avoit fait mépriſer la quantité; & excepté peut-être les ſeuls Chartreux, perſonne aujourd'hui n'eſt plus touché de la réponſe attribuée à S. Grégoire: *Qu'il eſt indigne de la parole de Dieu de l'aſſujettir aux regles de la Grammaire.* Non qu'on obſerve, ou qu'on doive obſerver la quantité ſuivant la rigueur des regles de la Poëſie, mais ſeulement ſuivant les regles d'une prononciation grave, peſée & exacte.

M. Fleuri. Hiſt. Eccleſ. l. 36. §.

C'eſt donc pour procurer de meilleures compoſitions

qu'on a entrepris ce Traité, & qu'on ſe propoſe d'y inſtruire à fond des Regles du Plain-Chant & de ſa compoſition. Peut-être n'eſt-il pas inutile d'avertir que le but de cet Ouvrage n'eſt pas de donner une nouvelle forme de Chant, ni un plan nouveau de ſa compoſition, mais ſeulement de ramener à celui des anciens, de le remettre ſous les yeux dans ſa premiere ſimplicité, de rappeller les principes ſur leſquels ces anciens ſe ſont fondés & les regles qu'ils ſe ſont preſcrites, ou qu'ils ont dû ſe preſcrire en conſéquence : c'eſt-à-dire, de joindre les regles du bon ſens à celles de l'Art, & faire en ſorte que le naturel qui en fait la beauté, ſoit obſervé par-tout.

Les inſtructions ſur toutes ces choſes, telles que les donnent les Méthodes ordinaires & dont le Public eſt ſurchargé, ſont trop ſuperficielles. Elles laiſſent, par exemple, l'eſprit indécis ſur quantité d'anciennes pieces de Chant, dont la connoiſſance néanmoins eſt eſſentielle à ſa perfection. Les Auteurs de ces Méthodes n'ont pas aſſez approfondi les principes des anciens, ſans l'intelligence deſquels il eſt abſolument impoſſible de porter un jugement ſolide de leurs Ouvrages.

On ne trouvera donc point ici des principes nouveaux, mais l'éclairciſſement des anciens. On ne prétend pas donner une Méthode nouvelle, mais rendre l'ancienne comme palpable, en ôter les obſcurités, & développer ce qui avoit paru juſqu'à ce tems trop confus & trop embarraſſé. C'eſt dans cette vue qu'on a expliqué les termes grecs, & tous ceux qui pourroient arrêter les perſonnes qui ne les ont jamais ſçus ou qui les regardoient comme énigmatiques. C'eſt dans cette même vue qu'on a tâché que tout ce qui concerne les principes & les regles du Plain-Chant, fût ſenſible & intelligible, en rendant, autant qu'on a pu, raiſon de tout. On a donné pluſieurs exemples des défauts, pour apprendre à les éviter; & on a donné de même des exemples de pluſieurs bons ouvrages, pour porter à les imiter. On eſpere enfin n'avoir rien laiſſé à deſirer aux lecteurs ſtudieux & attentifs touchant certaines pieces qui ſe trouvent dans les anciens Livres, & dont la tournure & le goût a paru digne de leur attention.

Peut-être qu'entre les ouvrages dont j'ai relevé les défauts, il y en auroit d'Auteurs encore vivans, & qu'ils pourroient s'offenſer de ma Critique : mais je proteſte que l'amour ſeul du vrai, & non à beaucoup près la paſſion de les rabaiſſer, encore moins celle de les décrier, m'a engagé à faire les obſervations que j'ai cru néceſſaires au but de ce Traité, & dont je préſume que la néceſſité prouvera ſuffiſamment la droiture de mes intentions. Je confeſſe hautement que j'ai beſoin moi-même d'indulgence pour les Ouvrages dont j'ai été chargé, & quelqu'attention que j'y aie apportée, je ne prétens pas être parvenu dans toutes les pieces au point de perfection que je propoſe & que j'ai toujours eu en vue.

Il paroît depuis peu un ouvrage intitulé : *Traité critique du Plain-chant . . . . contenant les principes qui en montrent les défauts & qui peuvent conduire à le rendre meilleur.*

Imprimé chez Le Mercier 1749.

C O M M E cet ouvrage nous eſt adreſſé nous ne pouvons nous diſpenſer d'en parler. Notre deſſein n'eſt pas d'entrer dans le détail de tout ce qu'il contient. Nous nous bornerons ſeulement à quelques obſervations, après avoir applaudi au zéle qui a porté l'Auteur à contribuer à la perfection du Chant Eccléſiaſtique. Avant d'avoir lu ſon ouvrage, nous étions entrés dans ſes vues. Comme lui, nous avons pris pour guide cette pratique qu'il recommande & ſans laquelle nous convenons qu'en effet il n'eſt pas poſſible de repréſenter ni de peindre avec ſuccès. Nous ſommes très-perſuadés que le Chant doit néceſſairement exprimer le ſens & l'eſprit du texte ſacré, & nous avons eu ſoin d'inſiſter ſur ce point dans le Traité que nous donnons. Mais nous ne penſons pas que pour produire cet heureux effet, le Plain-chant ait beſoin de plus de Muſique qu'il n'en a par lui-même. Quelque décidé que cet Auteur paroiſſe être pour la Muſique, il veut cependant qu'on exclue toute Muſique qui a l'air prophane, ou celle qui n'en eſt différente que par les paroles qu'elle chante. Il n'eſt pas non plus pour le Fleuretis : ce qu'il dit du Contre-point, que les plus habiles Maîtres regardent ſelon lui comme un acroſtiche, eſt auſſi très

qu'on a entrepris ce Traité, & qu'on se propose d'y instruire à fond des Regles du Plain-Chant & de sa composition. Peut-être n'est-il pas inutile d'avertir que le but de cet Ouvrage n'est pas de donner une nouvelle forme de Chant, ni un plan nouveau de sa composition, mais seulement de ramener à celui des Anciens, de le remettre sous les yeux dans sa premiere simplicité, de rappeller les principes sur lesquels ces Anciens se sont fondés & les regles qu'ils se sont prescrites, ou qu'ils ont dû se prescrire en conséquence: c'est-à-dire, de joindre les regles du bon sens à celles de l'Art, & faire en sorte que le naturel qui en fait la beauté, soit observé par-tout.

Les instructions sur toutes ces choses, telles que les donnent les Méthodes ordinaires & dont le Public est surchargé, sont trop superficielles. Elles laissent, par exemple, l'esprit indécis sur quantité d'anciennes Pieces de Chant, dont la connoissance néanmoins est essentielle à sa perfection. Les Auteurs de ces Méthodes n'ont pas assez approfondi les principes des Anciens, sans l'intelligence desquels il est absolument impossible de porter un jugement solide de leurs ouvrages.

On ne trouvera donc point ici des principes nouveaux, mais l'éclaircissement des Anciens. On ne prétend pas donner une Méthode nouvelle, mais rendre l'ancienne comme palpable, en ôter les obscurités, & développer ce qui avoit paru jusqu'à ce tems trop confus & trop embarrassé. C'est dans cette vûe qu'on a expliqué les termes grecs, & tous ceux qui pourroient arrêter les personnes qui ne les ont jamais sçus ou qui les regardoient comme énigmatiques. C'est dans cette même vue qu'on a tâché que tout ce qui concerne les principes & les Regles du Plain-Chant, fût sensible & intelligible, en rendant, autant qu'on a pu, raison de tout. On a donné plusieurs exemples des défauts, pour apprendre à les éviter; & on a donné de même des exemples de plusieurs bons Ouvrages, pour porter à les imiter. On espere enfin n'avoir rien laissé à désirer aux Lecteurs studieux & attentifs touchant certaines Pieces qui se trouvent dans les anciens Livres, & dont la tournure & le goût a paru digne de leur attention.

Peut-être qu'entre les Ouvrages dont j'ai relevé les défauts, il y en auroit d'Auteurs encore vivans, & qu'ils pourroient s'offenser de ma Critique : mais je proteste que l'amour seul du vrai, & non à beaucoup près la passion de les rabaisser, encore moins celle de les décrier, m'a engagé à faire les observations que j'ai cru nécessaires au but de ce Traité, & dont je présume que la nécessité prouvera suffisamment la droiture de mes intentions. Je confesse hautement que j'ai besoin moi-même d'indulgence pour les Ouvrages dont j'ai été chargé, & quelqu'attention que j'y aie apportée, je ne prétens pas être parvenu dans toutes les Pieces au point de perfection que je propose & que j'ai toujours eu en vue.

Il paroît depuis peu un Ouvrage intitulé *Traité critique du Plain-chant . . . . contenant les principes qui en montrent les défauts & qui peuvent conduire à le rendre meilleur.*

Imprimé chez Le Mercier, 1749.

COMME cet Ouvrage nous est adressé, nous ne pouvons nous dispenser d'en parler. Notre dessein n'est pas d'entrer dans le détail de tout ce qu'il contient. Nous nous bornerons seulement à quelques observations, après avoir applaudi au zéle qui a porté l'Auteur à contribuer à la perfection du Chant Ecclésiastique. Avant d'avoir lu son Ouvrage, nous étions entrés dans ses vues. Comme lui, nous avons pris pour guide cette *Poétique* qu'il recommande & sans laquelle nous convenons qu'en effet il n'est pas possible de représenter ni de peindre avec succès. Nous sommes très-persuadés que le Chant doit nécessairement exprimer le sens & l'esprit du texte sacré, & nous avons eu soin d'insister sur ce point dans le Traité que nous donnons. Mais nous ne pensons pas que pour produire cet heureux effet, le Plain-chant ait besoin de plus de Musique qu'il n'en a par lui-même. Quelque décidé que cet Auteur paroisse être pour la Musique, il veut cependant qu'on exclue toute Musique qui ait l'air prophane, ou celle qui n'en est différente que par les paroles qu'elle chante. Il n'est pas non plus pour le Fleuretis : ce qu'il dit du Contre-point, que les plus habiles Maîtres regardent selon lui comme un acrostiche, est aussi très-

bien fondé : mais il paroît que l'Auteur n'a pas fait assez réflexion à toutes les conséquences qu'on peut tirer de la Bulle de Jean XXII sur le Déchant, par rapport même à son système.

A l'égard des anciens Auteurs qui ont rapporté tant de choses de la Musique & du Chant des Grecs, il semble faire trop peu de cas des témoignages qu'en ont allégués plusieurs Auteurs modernes très-célèbres. Le sçavant Cardinal Bona, M. Wallis Professeur d'Oxford, M. Burette de l'Académie Royale, le P. Kyrquer Jésuite, & plusieurs autres reconnus pour très-versés dans l'antiquité, n'auroient-ils donc rien compris dans ce que les anciens Auteurs rapportent de la Musique de leur tems ? Supposé que le tems ne nous ait point conservé de pieces de ces anciens, leurs principes, leurs regles, leurs observations, sont-elles donc pour cela incertaines & de nulle conséquence ?

Personne ne doute que les beaux Arts n'aient passé des Grecs chez les Romains, & que de-là ils ne soient venus jusqu'à nous. Il est vrai qu'il y a eu des tems où ils n'ont pas fleuri avec le même succès ; mais doit-on en conclure qu'on ne doit point consulter les anciens Maîtres, & qu'on doit s'en tenir aux seuls nouveaux ? Les Arts se perfectionnent en les cultivant ; mais n'ont-ils pas des fondemens inébranlables qui sont dans la nature même des choses. Comme la nature est toujours la même, il est avantageux de consulter ceux qui les premiers l'ont étudiée avec soin. S'ils ont bien rencontré, on doit les suivre, sauf a perfectionner leurs découvertes, mais sans changer leur plan, à moins qu'une utilité évidente n'y engage.

Si les principes des anciens n'ont rien de faux ; si on ne peut s'en écarter sans entrer dans de nouvelles routes inconnues à ceux qui font profession de l'Art dont il s'agit, si la maniere nouvelle d'en traiter n'a point d'utilité, doit-on admettre en ce cas une Méthode qui contiendroit un nouveau système tendant à faire totalement méconnoître celui des anciens, & a renverser tous les usages reçus ? Si néanmoins il y avoit dans ce nouveau système quelque nouvelle idée qui pût perfectionner ces anciens, il seroit très-louable d'en faire usage.

C'eſt ſous ce point de vue que nous conſidérons le Traité dont il eſt queſtion.

Le nouveau ſyſtême qu'il renferme n'a rien de ſemblable qui le doive faire préférer à celui des Auteurs du Chant Grégorien. On y voit qu'on voudroit tout amener à la Muſique moderne. On veut appeller Ton, ce qu'en Chant Grégorien on appelle Mode : on prétend qu'il n'y a que deux Tons, le majeur & le mineur ; qu'au lieu de douze Modes on en peut diſtinguer vingt-quatre & même plus, qui dans le fond ne ſeront que des ſous-diviſions du majeur & du mineur ; tout cela n'eſt pas fort important en ſoi-même, mais il paroît plus convenable de s'en tenir à la diſtinction ordinaire. Les Regles les plus ſimples & les plus connues ſeront toujours préférables à toute autre, quand elles peuvent avoir le même ſuccès. Dans le Chant Grégorien, on connoît auſſi les Modes majeurs & les Modes mineurs ; on ſçait qu'ils ſe traitent très différemment & que leur mêlange eſt un défaut intolérable ; on les diviſe, on les ſous-diviſe ſuivant la qualité de leurs octaves ; & en appellant chaque Mode par ſon nom, on en rappelle aiſément l'idée.

Comme le Chant Grégorien eſt bien plus ſimple que la Muſique, il n'admet point d'autres ſignes de variation que le béquarre & le bémol. La dieze qui n'y eſt admiſe que rarement & purement par accident pour adoucir quelques duretés, ne conſtitue point de nouveaux Tons ou Modes, comme le Traité voudroit nous en faire connoître. Les tremblemens qu'on y fait quelquefois lui ſont étrangers & empruntés de la vraie Muſique.

Un Chant fait pour être à l'uſage du Public, doit être tel qu'on puiſſe l'apprendre & chanter aiſément. Il faut qu'il n'ait d'étendue que celle qu'une voix commune peut parcourir ſans ſe gêner, que ſes progreſſions ſoient modérées & preſque toujours par dégrés conjoints : les quartes & les quintes y ſont très-bien, pourvu qu'elles n'y ſoient pas trop fréquentes : les progreſſions de plus grande étendue y doivent être très-rares. C'eſt à quoi les Auteurs du Chant Grégorien ont fait beaucoup d'attention, en ne ſortant preſque jamais de leur octave.

Les exemples qu'on donne dans le Traité dont nous parlons, ſuffiſent pour faire voir combien ce qu'on propoſe eſt hors de la portée des voix communes, & nullement du reſſort du peuple, qui a plus de part à l'Office que les Muſiciens. Or le peuple n'eſt pas ici d'une petite conſidération. C'eſt pour lui principalement que s'eſt formé l'extérieur du culte divin ; & le Chant des Offices qui en fait une partie ſi conſidérable, ne lui eſt pas indifférent. On ſçait au contraire quel eſt ſon attrait pour quantité de pieces qu'il affectionne, chacun ſuivant ſon goût & ſon caractere. Qu'à la place de ces Chants populaires on en ſubſtitue de plus parfaits ſi l'on veut, & même plus harmonieux, mais plus difficiles ; juſqu'à ce que le peuple ſoit accoutumé à un pareil changement, combien faut-il qu'il s'écoule de tems ? n'y auroit-il pas auſſi lieu de craindre qu'il ne paſſât du mécontentement au dégoût même des Offices publics, ſi le Chant étoit ſi peu à ſa portée, qu'il fût obligé d'y renoncer ? L'Auteur n'auroit-il pas éprouvé lui-même qu'il s'en faut beaucoup que ſes pieces ne ſe chantent à Livre ouvert. Il en auroit encore mieux connu la difficulté, s'il eût donné quelques Offices entiers, & par conſéquent des Antiennes, des Répons, des Introïts, des Graduels, des *Alleluia*, &c. Or peut-on ſe flatter que le peuple & même le Clergé adopte volontiers un Chant ſi difficile & d'ailleurs ſi différent du Grégorien ? Trouvera-t-on beaucoup d'Eccléſiaſtiques qui aient le courage de faire une nouvelle étude de Chant ?

Il y a de plus dans le ſyſtême du Traité dont nous parlons, un autre inconvénient qui paroît inſurmontable ; je veux dire la difficulté de la compoſition d'un tel Chant. Qui conſidérera en effet la multitude & l'infinie variété de toutes les pieces de la Liturgie, aura de la peine à ſe perſuader qu'on puiſſe trouver aiſément des hommes en nombre ſuffiſant, aſſez lettrés d'une part & aſſez Muſiciens de l'autre pour un corps & un un aſſemblage de tant de Chants à la fois, tellement aſſortis entr'eux qu'ils répondiſſent tous à l'idée de notre Auteur. Le vrai Chant Grégorien au contraire a cet avantage particulier, que malgré le grand nombre &

la variété de ſes Chants, il ne ſort pourtant jamais d'un certain caractere qui lui eſt propre ; caractere univerſel & toujours le même, qui en ſe communiquant à toutes ſes pieces, produit entre-elles, ſans nuire à leur mélodie reſpective, une eſpece de ſympathie, d'où il réſulte naturellement pour la compoſition & pour l'exécution une facilité toute autre que dans le nouveau plan. On en peut juger par les pieces que l'Auteur a fait graver pour modéle à la fin de ce Traité. Qu'on ſe repréſente des milliers de Chants à compoſer dans ce goût, qui voudra s'en charger ? Qui oſera l'entreprendre avec quelque eſpérance de ſuccès, & qui ne voit qu'au lieu de certain ordre de Chants uniformes entre-eux & pour ainſi dire homogénes, tels que ceux du Grégorien, il lui faudroit embraſſer toutes les eſpeces poſſibles de Chant & même les plus diſparates ?

L'introduction d'un Chant d'un genre tout nouveau ne doit donc pas être admiſe facilement dans l'Egliſe à cauſe des ſuites fâcheuſes qu'elle peut avoir : quoique je ne regarde pas comme abſolument impoſſible l'exécution du plan propoſé, des inconvéniens auſſi graves que ceux-ci m'empêchent de l'adopter.

Le Chant Grégorien d'ailleurs, en le traitant ſelon ſes vrais principes & ſelon les Regles que j'ai tâché d'établir & de faciliter, n'eſt pas ſi mépriſable qu'on voudroit le faire entendre, ni contraire à beaucoup près aux principes & aux Regles de la meilleure Muſique. En ſe dépouillant ſur cela de toute prévention, on en peut juger par certaines pieces en tout genre, qui ſont généralement eſtimées comme parfaites, telles ſont par exemple : les Invitatoires de Noël, de Pâques ; les Antiennes *O*, avant Noël ; *Tribus miraculis*, de l'Epipanie ; les Répons *Tenebræ* du Vendredi S. *Sedit Angelus* du jour de Pâques ; *Te ſanctum Dominum* des Anges, ſur lequel on a imité *Immolabit* du SS. Sacrement ; *Regnum mundi* du Commun des Vierges ; *Concede* de tous les Saints ; les Introïts *Gaudeamus* employé à la plûpart des grandes Fêtes ; *Suſcepimus* de la Chandeleur ; *Statuit* des Confeſſeurs Pontifes ; les Graduels *Viderunt* de Noël ; *Hæc dies* de Pâques ; *Conſtitues eos* des Apôtres ; les *Alleluia*, *Veni ſancte Spiritus* de la Pentecôte ;

côte ; *Virga Jeſſe* de la ſainte Vierge ; *Levita Laurentius* de S. Laurent ; les Offertoires *Beata es, virgo Maria*, de de la Saite Vierge ; *Stetit Angelus* de S. Michel ; les Communions *Factus eſt repente* de la Pentecôte ; *Juſtorum animæ* du Commun de pluſieurs Martyrs ; *Lux æterna* des Morts, & tant d'autres de toutes eſpeces.

Que l'on corrige donc les défauts qui défigurent le vrai Chant Grégorien, & qu'on le rappelle aux grands Principes & aux vraies Regles ; c'eſt ce que nous ſouhaitons de tout notre cœur, & ce que nous avons tâché de faciliter dans l'Ouvrage que nous donnons au Public : mais c'eſt auſſi ce que nous croyons ſeul néceſſaire.

PLAN ET DIVISION DE CET OUVRAGE.

Pour garder quelque ordre dans cet Ouvrage, on le diviſe en deux Parties. Dans la premiere, on traite de l'origine du Chant, de ſes fondemens, de ſes Modes différens, des Principes de ſes Modes, de leurs Regles, de leurs noms & de leurs propriétés. Dans la ſeconde, on montre l'application de ces Regles en général pour la compoſition du Chant, & on donne des exemples de bonnes & de mauvaiſes compoſitions : on traite enſuite des différens Modes du Chant, de chacun en particulier & de leurs qualités ; de la maniere de les employer : enfin de la maniere de bien chanter, & de quelques Rits néceſſaires pour cette exécution, ſuivant les uſages les plus communs dans l'Egliſe de France.

PREMIERE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

De l'origine & de l'usage naturel du Chant.

QUoique le Plain-chant ou le Chant Grégorien paroisse avoir toujours été distingué de la Musique, dont néanmoins il est une partie, ayant les mêmes Principes fondamentaux, ne différant d'elle qu'en ce qu'il est plus simple, plus modéré, plus facile; il a néanmoins, proportion gardée, les mêmes avantages quand il est bien composé & bien exécuté; & d'ailleurs il est d'un usage plus ancien & plus ordinaire dans l'Eglise, puisque ce que l'on appelle Musique aujourd'hui avec ses accompagnemens, n'est introduit dans l'Office divin que depuis environ l'onziéme siécle. Ainsi parler de l'origine de la Musique & de ses effets, c'est parler de ceux du Plain-chant, proportion toujours gardée, du plus simple au plus orné. C'est pourquoi nous emprunterons de M. Rolin ce que nous allons en dire.

Traité de la Musique. §. 1. p. 207.

v. hist. anc. t. 11, p. 145 sq. l'édit. de Carascon. 1818.

» L'invention de la Musique, dit ce célébre Auteur, » & des Instrumens qui en font une principale partie, est un présent de Dieu, comme l'invention des » autres Arts. Elle ajoute au simple don de la parole, déja bien précieux par lui-même, quelque chose » de plus vif, de plus animé, & de plus propre à » produire au dehors les sentimens de l'ame. Lorsqu'elle est saisie & pénétrée de la vue de quelque » objet qui l'occupe fortement, le langage ordinaire » ne suffit pas à ses transports. Elle s'élance, pour ainsi dire, hors d'elle-même, elle se livre sans mesure aux mouvements qui l'agitent, elle anime & » redouble le ton de la voix, elle répete à diverses » reprises ses paroles; & peu contente de tous ses efforts » qui lui paroissent encore trop foibles, elle appelle

» à ſon ſecours les Inſtrumens, qui ſemblent la ſoula-
» ger en donnant aux ſons une étendue, & une conti-
» nuité, que la voix humaine ne peut avoir.

CHAP. I.

» Voilà ce qui a donné lieu à la Muſique, & ce qui
» la rend ſi intéreſſante & ſi recommandable : & voi-
» là ce qui montre en même-tems qu'à proprement
» parler, elle n'a de véritable uſage que pour la Re-
» ligion, à laquelle ſeule il appartient de cauſer à l'ame
» des ſentimens vifs, qui la tranſportent & l'enlevent,
» qui nourriſſent ſa reconnoiſſance & ſon amour, qui
» répondent à ſon admiration & à ſon raviſſement,
» qui lui faſſent éprouver qu'elle eſt heureuſe, en ap-
» plaudiſſant, pour ainſi dire, à ſa joie & à ſon bon-
» heur, comme David le fait dans tous ſes divins Can-
» tiques, qu'il emploie uniquement à adorer, à louer,
» à rendre graces, à chanter la grandeur de Dieu, & à
» publier ſes merveilles.

» Tel fut, dit le même Auteur, l'uſage que les hom-
» mes firent de la Muſique, ſimple, naturelle, ſans
» art, ſans rafinement dans ces tems d'innocence & dans
» cette enfance du monde : & ſans doute que la fa-
» mille de Seth, dépoſitaire du vrai culte, la conſerva
» dans toute ſa pureté. Mais les enfans du ſiécle, plus
» aſſervis aux ſens & aux paſſions, plus occupés à
» adoucir les peines de cette vie, à rendre leur éxil
» agréable & à ſe conſoler de leurs maux, ſe livre-
» rent plus promptement aux agrémens de la Muſique,
» & furent plus attentifs à la perfectionner, à la ré-
» duire en Art, à rappeller leurs obſervations à des
» Regles fixes, à la ſoutenir, à la fortifier, à la va-
» rier par le ſecours des Inſtrumens.

» Il eſt à préſumer, ajoute ce même Auteur, que 257. 268.
» les Chantres Iſraélites à qui l'Ecriture paroît donner
» une eſpece d'inſpiration & de don de prophétie, non 1. *Par.* 25. 1.
» pour compoſer des Pſeaumes prophétiques, mais pour
» les chanter d'une maniere vive, ardente & pleine
» de zéle, avoient porté la ſcience du Chant juſqu'où
» elle pouvoit aller. C'étoit ſans doute un genre de
» Muſique grand, noble, où tout étoit proportionné
» à la Majeſté de Dieu qui en étoit l'objet ; & l'on peut
» ajouter, qui en étoit l'Auteur : car il avoit bien vou-

Chap. I.

» lu former lui-même ſes Miniſtres & ſes Chantres, » & leur enſeigner comment il vouloit que ſes louanges » fuſſent célébrées.

§. 5. 206. » Le plus noble uſage que les hommes puiſſent donc » faire du Chant, c'eſt de l'employer à rendre un hom- » mage continuel de louanges & d'adoration à la Ma- » jeſté ſuprême de Dieu, dit cet Auteur Chrétien; un *PJ.* 148. 14. » miniſtere ſi ſaint eſt reſervé à ſes fidéles enfans: *Hym-* » *nus omnibus ſanctis ejus.* »

Il eſt bon de remarquer après le même M. Rolin, qu'il y a trois ſortes de Symphonie: la Vocale, l'Inſtrumentale, & celle qui forme l'union des Voix & des Inſtrumens.

Lorſque pluſieurs voix concertent enſemble, elles chantent ou à l'uniſſon, ou à l'Octave & même à la double Octave: ſi elles chantent à l'uniſſon, cela s'appelle *Homophonie*: ſi elles chantent à l'Octave & même à la double Octave, cela ſe nomme *Antiphonie*.

Il eſt encore à propos de remarquer que la différente maniere dont on accordoit les quatre cordes de l'Inſtrument appellé Tétracorde, conſtituoit les trois genres de Muſique connus ſous les noms de *Diatonique*, *Chromatique* & *Enharmonique*.

Le genre Diatonique appartient à la Muſique commune & ordinaire.

Dans le genre Chromatique, la Muſique étoit plus molle par l'affoibliſſement des ſons qu'on baiſſoit d'un demi ton & dont on étoit averti par une marque colorée, d'où eſt venu le nom de Chromatique, du mot grec *Kroma* couleur. Ce qu'on appelle aujourd'hui bémol appartient à la Muſique Chromatique.

Dans le genre Enharmonique au contraire on élevoit les ſons d'un demi ton, ce qu'on marquoit comme on fait encore aujourd'hui par une dièze.

Les genres Chromatiques & Enharmoniques ſont pour ce qu'on appelle aujourd'hui la Muſique proprement dite.

L'Auteur de la Diſſertation adreſſée au P. Sanadon en expliquant par occaſion ce qui regarde le Tétracorde des Grecs, dit p. 632. » C'eſt une queſtion encore » fort indéciſe, & que je ne ſçai même ſi on pourra » jamais décider bien ſurement, que de ſavoir ſi les

Les Poëſies d'Horace par le P. Sanadon. T. 2. à Paris 1728.

» Anciens ont eu la connoiſſance, ou du moins l'uſa-
» ge de ce que nous appellons Partie en Muſique. M.
» Wallis, Profeſſeur de Géométrie dans l'Univerſité d'Ox-
» ford . . . homme des plus verſés dans l'intelligence de
» la Muſique des Anciens, & l'un de ceux qui l'a exa-
» minée de plus près, par ce qui paroît par ſes ſavan-
» tes notes ſur les trois Livres de l'Harmonique de Clau-
» de Ptolomée, dont il donna une très-belle édition en
» 1682, déclare formellement dans l'*Appendix* qu'il a
» mis au bout de cette édition, qu'il eſt perſuadé que
» les Anciens n'ont eu aucune connoiſſance de ce que
» nous appellons Partie de la Muſique: *Ea verò quæ in*
» *hodierna Muſica conſpicitur, partium (ut loquuntur) ſeu vo-*
» *cum duarum, trium, quatuor, pluriumve inter ſe conſenſio,*
» *concinentibus inter ſe, qui ſimul audiuntur, ſonis, ve-*
» *teribus erat (quantùm ego video) ignota.* A quoi il ajoute
» un peu plus bas, qu'il n'en a preſque pas trouvé la
» moindre trace dans la Muſique des Anciens: *Quorum*
» *ego* (il s'agit des Parties, *baſſus, tenor, contratenor, diſ-*
» *cantus*, &c.) *in veterum Muſica, vix ulla veſtigia, haud*
» *certa ſaltem, deprehendo.*

» Mais quoique ce ſoit une choſe fort problémati-
» que que cette queſtion, & que l'opinion de M. Wallis
» ſoit le ſentiment où donnent le plus communément
» ceux qui ont étudié cette matiere; cependant ils ne
» diſconviennent pas que les voix ne fuſſent quelquefois
» accompagnées d'Inſtrumens dans la Muſique des An-
» ciens. En quoi il ne faut pas croire qu'il y ait de
» la contradiction, puiſqu'ils n'entendent par-là qu'une
» ſorte d'accompagnement où les Inſtrumens diſoient
» préciſément la même choſe que la voix qu'ils ſui-
» voient, ou à l'uniſſon ou à l'Octave; & je vous avoue-
» rai, M. R. P. que rien ne me rend plus probable ce der-
» nier ſentiment, que de voir combien les Anciens fai-
» ſoient de cas de l'uniſſon. Cela alloit ſi loin qu'ils ne
» préféroient l'Octave aux autres conſonances, que
» parce qu'ils la regardoient comme la plus agréable
» après l'uniſſon. »

CHAP. I.

Suivant le ſçavant & pieux Auteur de l'abrégé de l'Hiſtoire de l'Ancien Teſtament . . . avec des Eclairciſſemens & des Réflexions, « l'Egliſe en chantant les

T. iv. l. v. f. 52

CHAP. IS

» mêmes Pseaumes que la Synagogue, n'y employoit » pas comme elle le son des Instrumens. Il ajoute, que ces Chants si mélodieux, « étoient néanmoins très-gra- p. 54. » ves & très-simples. Il venoit de remarquer que plu- » sieurs personnes graves & sensées n'ont encore pu » jusqu'ici approuver l'introduction des Instrumens de p. 48. » Musique autrefois inconnus dans le service Divin. On » ne vouloit qu'un Chant simple, grave, modeste & » propre à faire passer dans l'ame les choses même par » le moyen des sons.»

Des trois genres de Musique, l'Eglise en introduisant le Chant dans les Offices divins, n'a retenu que le genre Diatonique, qui est le plus grave & qui convient le mieux au culte divin, dit M. Rolin. On l'appelle Plain-chant, *Planus cantus*, parce que comparé à la Musique proprement dite, il est plus simple, plus modeste, sans grands ornemens & comme marchant avec gravité sur un plan uni. Cette espece de Chant a été très-long-tems la seule employée dans l'Office divin. De grandes Eglises comme celle de Lyon & celle de Sens n'en admettent point d'autres. Et ce n'est que très-récemment que l'Eglise de Sens a admis l'Instrument appellé Serpent. On n'employoit que les voix, qui toutes chantoient à l'unisson, encore préféroit-on les voix appellées, *Tailles*, sonores & concordantes aux grosses voix appellées *Basses-contres*, & on n'y connoissoit d'autre Instrument que l'Orgue.

Le Cardinal Bona, dit qu'il n'y a point d'Orgue dans la Chapelle du Pape. L'Eglise de Lyon n'en a point non plus, ni aucun autre Instrument.

CHAPITRE II.

De l'introduction du Chant dans l'Eglise, & des changemens qu'on y a fait en differens tems.

De Cantu Eccles. lib. 2. c. 2. §. III.

SElon le pieux & sçavant Cardinal Bona, qui suit en cela le Cardinal Bellarmin, le Chant a été introduit dans l'Eglise pour les Offices divins par les Apô-

CHAP. II.

tres, ou par les hommes Apoſtoliques. Tout le monde ſçait que l'Apôtre exhorte les Fidéles à chanter des Pſeaumes, des Hymnes, & des Cantiques ſpirituels. S. Denis dans ſon Livre de la Hierarchie ſacrée dit, qu'on permettoit aux pénitens d'entendre le céleſte chant des Pſeaumes. Il n'eſt cependant pas aiſé d'imaginer l'uſage qu'on pouvoit faire du Chant dans les tems de perſécution. Mais on apprend par une infinité de monuments, que peu de tems après les perſécutions des Payens, on chantoit dans toutes les Egliſes. Du tems de Julien l'Apoſtat, les Chrétiens chantoient des Pſeaumes en tranſportant les Reliques de S. Babylas: ils répétoient ſouvent dans cette cérémonie le Verſet: *Confundantur omnes qui adorant ſculptilia, & qui gloriantur in ſimulacris ſuis.* Que tous ceux qui adorent les idoles & qui ſe glorifient dans l'ouvrage de leurs mains ſoient confondues.

Ephes. 5. 19.

Dyon. de Eccleſ. hier. c. 3.

Pſ. 96. 7.

Cette intercalation & cette répétition eſt ſouvent dans les Offices de nos jours. C'eſt ce qui ſe fait dans le Romain le jour de l'Epiphaie au Pſeaume *Venite exultemus*, qui eſt le premier du troiſiéme Nocturne. C'eſt ce qui ſe fait encore dans l'Office quotidien par les répétitions de l'Invitatoire, intercalé avec les Verſets du même Pſeaume: ce qui ſe fait auſſi le Vendredi-ſaint à la Meſſe des Préſanctifiés, & en pluſieurs autres occaſions. On peut regarder ce Rit d'Antioche comme la ſource de l'uſage qui mêle le Chant des Pſeaumes avec le Chant des Antiennes qu'on intercale. Il eſt dit de S. Ambroiſe, qu'il introduiſit dans ſon Egliſe de Milan l'uſage de chanter comme dans les Egliſes d'Orient, des Antiennes, des Pſeaumes, des Hymnes pour conſoler ſon peuple lorſqu'il paſſoit les nuits dans l'Egliſe avec ſon Saint Evêque perſécuté. Si ce n'eſt pas-là l'époque de l'introduction du Chant dans l'Egliſe de Milan, c'eſt au moins celle de l'introduction des Chants alternatifs, qui de-là s'eſt répandu enſuite dans toute l'Egliſe Latine.

S. Aug. Confeſſ. L. 9. c. 7. 1.

Le Chant qui fut mis alors en uſage étoit ſyllabique & ſans beaucoup d'ornemens: ce qui a fait donner aux Chants de cette eſpece le nom de *Chant Ambroſien*: tels ſont les Chants des Préface de la Meſſe, le Chant

Chap. II.

du Symbole de Nicée & autres presque purement syllabiques.

Confess. L. 10. 33. 3.

On voit par S. Augustin qu'on chantoit aussi dans les Eglises d'Afrique de son tems, puisqu'il s'avoue coupable d'être quelquefois plus attentif & de prendre plus de plaisir à écouter un beau chant ou une belle voix, qu'à méditer le texte sacré qu'on chante. *Cum mihi accidit*, dit-il, *ut nos amplius cantus, quàm res quæ canitur, moveat, pœnaliter me peccare confiteor; & tunc mallem non audire cantantem.*

Toutes les Eglises dans les tems de liberté, admirent donc le Chant pour célébrer avec plus de pompe & de solemnité les Offices divins. On adopta les différens Modes de Chant des anciens Grecs, & suivant leurs Principes & leurs Méthodes. Ces Grecs subjugués par les Romains avoient apporté tous les Arts à Rome, où ils furent cultivés avec zéle. Le Chant ne fut point oublié; aussi seroit-il aisé de prouver que les Romains s'y appliquerent, qu'à l'imitation des Grecs ils cultiverent le Chant, & qu'ils ne négligerent rien pour en faire un usage agréable dans leur langue. La Religion fit usage de leurs travaux, & s'en servit pour l'Office Divin. On admit donc les Modes & les Mélodies des Anciens. Surquoi il faut observer que les Anciens en parlant des différens Modes, marquent à quelles especes de vers étoient plus propres ces différentes especes de Chant, & nous donnent lieu de penser qu'ils ne chantoient que des Vers. On ne trouve pas d'époque certaine du tems auquel on commença à chanter de la prose, si ce n'est par l'introduction des Pseaumes, qui étant traduits en grec chez les Grecs, & en latin chez les Latins, n'étoient plus en Vers, comme dans leur langue originale: mais leur partage en différens versets, en facilitoit le chant, comme aujourd'hui. La difficulté ne tombe donc que sur le Chant appellé Grégorien, pour les Répons & les Antiennes ou autres Pieces semblables, qui ne se mesurent point comme des versets de Pseaumes, ni comme des Vers.

Quoi qu'il en soit, ce Chant plus orné, c'est-à-dire, plus chargé de notes, & non assujetti à la mesure des Vers, fut mis en usage par-tout, & il y avoit déja plusieurs siécles qu'il étoit introduit dans l'Eglise latine, lorsque le Pape S. Gregoire-le-Grand fit un Re-

CHAP. II.

cueil de tous les Chants qu'il put trouver & qui fut appellé l'Antiphonier Grégorien. C'eſt pourquoi le Chant d'Egliſe ou le Plain-chant a été appellé le *Chant Grégorien*. Il n'eſt pas certain que S. Gregoire ſe ſoit occupé lui-même à compoſer du Chant. Pluſieurs Egliſes avoient dès-lors des Chants particuliers, mais dans le même goût, c'eſt-à-dire, ornés comme le Grégorien.

Sous Charlemagne la Liturgie Romaine & les Chants furent introduits par les ordres de cet Empereur dans les Egliſes des Gaules: on conſerva néanmoins, à ce que l'on croit, pluſieurs Rits & pluſieurs Chants Gallicans. M. LE BEUF en rapporte quelques exemples dans ſon Traité du Chant Eccléſiaſtique. *Traité hiſt. du Chant Eccl.* c. 3.

» Charlemagne demanda, dit M. Fleury, des Chan- *L.44.n. xliij. An.* 787.
» tres, au Pape Adrien, qui lui donna Théodore & » Benoît avec des Antiphoniers de S. Gregoire, que » le Pape Adrien lui-même avoit notés à la Romaine. » Ainſi l'on voit que dès-lors il y avoit des notes pour » le Chant. Le Roi étant de retour en France, mit » un de ces Chantres à Mets pour l'Auſtraſie, & l'au- » tre à Soiſſons pour la Neuſtrie; ordonnant que dans » toutes les Cités de France, les Maîtres de Chant de- » vinſſent leurs diſciples & leur donnaſſent à corriger » les Antiphoniers, que chacun avoit gâtés à ſa fantaiſie. » Ainſi tous les Chantres François apprirent la note » romaine, que l'on nomma depuis note françoiſe. Mais » la rudeſſe de leur goſier & leur prononciation bar- » bare, ne leur permettoient pas de bien exprimer les » tremblemens, les paſſages, & les fineſſes du Chant. » L'école de Mets fut la plus célebre & autant ſupé- » rieure aux autres écoles des Gaules, que celle de » Rome étoit au-deſſus d'elle. » Le même Auteur remarque, que les Chantres Romains apprirent encore aux François à jouer des Orgues.

Les François quoiqu'inférieurs aux Italiens pour la délicateſſe dans l'exécution du Chant, leurs devinrent égaux dans la Théorie, c'eſt pourquoi pendant les neuf & dixiéme ſiécle on s'occupa beaucoup du Chant en France: on compoſa quelques nouveaux Offices, comme celui de la SS. Trinité, &c. mais vers le treiziéme ſiécle on ſe contenta de ce qui étoit fait, ſans compo-

CHAP. II.

ſer preſque rien de nouveau, comme il paroît par l'Office du SS. Sacrement, par celui de la Sainte Couronnes d'épines & quelques autres. Dans le ſeiziéme ſiécle on remit un peu la main au Chant; ce fut apparemment à l'occaſion de l'invention de l'Imprimerie pour fournir des Livres aux Egliſes, qui juſqu'alors n'avoient pu avoir que des copies manuſcrites & en petit nombre.

La reviſion du Breviaire & du Miſſel Romain ſous Clement VIII. fut peut-être l'occaſion de retoucher le Chant & de le décharger de la trop grande multitude de notes. On croit que ce fut alors qu'on réforma les fautes de Quantité.

Les Correcteurs du Chant Romain, ſous prétexte de faciliter les Chantres, réduiſirent tous les différens Modes aux huit, preſque ſeuls connus aujourd'hui. Cette réduction néanmoins avoit déja commencé dès le douziéme ſiécle, comme il paroît par le Traité du Chant attribué à S. Bernard. Quoi qu'il en ſoit, depuis près de deux ſiécles, preſque toutes les Egliſes ont ſuivi cette réforme pour le nombre des Modes & pour la Quantité. Quelques-unes l'ont perfectionnée, comme celle de Paris en 1681, en ajoutant à l'obſervation de la Quantité, celle de faire breves la derniere ſyllabe d'un mot ſuivi d'un monoſyllabe, & d'imiter en chantant, la prononciation naturelle. Ce dernier point de perfection a été négligé dans la compoſition du dernier Chant de cette Egliſe en 1735. Mais on a continué de multiplier les périéléſes ou cadences introduites dans l'Antiphonier & le Graduel précédens pour les Verſets des Répons. Ce qu'on ne croit pas que les autres Egliſes veuillent imiter.

Les autres Egliſes depuis le quinziéme ſiécle ont auſſi travaillé à leurs Chants. Le premier qui fut imprimé pour l'Egliſe de Sens (ancienne Métropole de Paris) & qui eſt dépoſé dans la Biliotéque du Chapitre, paroît être d'environ l'an 1530. Il ne contient que le Pſeautier, le commun des Saints & les Hymnes. Il eſt aiſé en le confrontant de voir les changemens qui furent faits environ vingt ans après par Jean Couſin, Chanoine Sémi-prébendé & Chantre de cette Métro-

pole. Ce Chantre qui paſſoit pour très-habile en ſon tems, adoucit beaucoup les Chants précédens : il eut un ſoin particulier de ne point confondre les mélodies propres à chaque Mode, en évitant juſqu'à la moindre reſſemblance : il adoucit ſur-tout les Chants des Hymnes : il n'employa que des Pſalmodies mâles & nobles, fixa les terminaiſons de Pſalmodie aux commencemens d'Antiennes d'une maniere extrêmement ſenſible & aiſée à retenir : il revit & corrigea ainſi l'Antiphonier plenier de cette Egliſe, qui fut imprimé en 1552, ſous le Cardinal de Bourbon, qui en étoit Archevêque. * Comme la penſée de réformer les fautes contre la quantité, n'étoit pas encore venue en ce tems, on continua dans cette Egliſe de chanter ſans l'obſerver juſqu'à l'année 1726, où fut introduit le nouveau Bréviaire avec ſon Chant. Juſqu'à ce tems, on étoit même dans cette Egliſe oppoſé à cette perfection ſi naturelle & ſi raiſonnable. Sous M. de Gondrin, on avoit réformé les fautes de quantité dans le Proceſſional que ce Prélat donna à ſon Dioceſe ; mais le Chapitre de la Cathédrale n'accepta jamais ce Livre. Sous M. de la Hoguette on ne voulut point encore obſerver la Quantité dans les Pieces de Chant qui entrerent dans le Rituel, qui fut imprimé par ſon autorité. En 1702, les anciens du Chapitre s'opiniâtrerent à ne pas vouloir qu'on l'obſervât dans le Chant du nouveau Breviaire de ce tems, dont feu M. Berlugai Théo-

CHAP. II.

* *Après la Lettre du Préchantre dont on a parlé ci-devant, on trouve dans l'Antiphonier, cette Epigramme à la louange de Jean Couſin, avec ce titre.*

DE CASTIGATIONE HUJUS OPERIS, à JOANNE CUSINO *ejuſdem Eccleſiæ Cantore Epigramma.*

En vobis Senonum myſtæ, quod pluribus olim
Fædatum mendis, cultius exit opus.
Sic modo de Chriſto ſacrorum oracula Vatum
Et fidei reſonant myſtica ſacra magis,
Gratia CUSINO, quo caſtigante, repulſus
A litera & modulis nunc procul error abeſt.

CHAP. II.

logal de Sens étoit le pricipale Auteur ; * ils alléguoient pour raiſon de leur oppoſition cette belle maxime : *Eccleſia Senonenſis neſcit novitates.* Enfin en 1726, ces anciens n'y étant plus, il fut plus aiſé d'obtenir du Chapître la permiſſion d'obſerver la Quantité ; ce qui fut appuyé de l'autorité de M. de Chavigny, qui n'aimoit pas un tel défaut dans le Chant de ſon Breviaire, dont la beauté eſt généralement reconnue, & qui a ſervi de modéle à la plûpart des Breviaires qui ont été faits depuis.

Ce fut auſſi dans le ſeiziéme ſiécle qu'on retoucha les livres de Chant à Auxerre, mais on n'imprima pas. On n'y obſerva pas non plus la Quantité : on ne s'eſt rendu à cette réforme que par dégrés, & depuis à Auxerre, comme en bien d'autres Egliſes on tâchoit de l'obſerver en chantant, quoique les Livres fuſſent notés autrement. Ceux qui à Auxerre retoucherent ces Chants étoient d'un goût baroque, car ils y introduiſirent des Chants extrêmement durs, ils gâterent la Pſalmodie en pluſieurs endroits, ſur-tout dans la terminaiſon du troiſiéme Mode, qui dans le Romain & dans le Senonois eſt très-douce & très-mélodieuſe : mais ils gâterent encore plus celle du ſeptiéme Mode, comme il ſera aiſé de le voir ci-après, lorſque nous traiterons des Modes en particulier. De tels changemens paſſent enſuite pour uſage dont on ne ſçauroit faire revenir ceux qui y ſont une fois accoutumés.

C'eſt un fait certain qu'autrefois on n'obſervoit point la Quantité dans le Chant. Tous les Livres qui précedent le tems de l'impreſſion, ſont uniformes dans ce

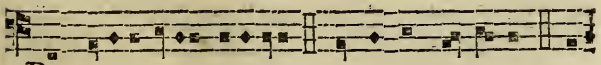
* Ce Breviaire de Sens de 1702, eſt le premier qui ſe ſoit fait une loi d'employer les deux Teſtamens dans tous les Répons, à l'exemple de S. Thomas pour l'Office du SS. Sacrement, ce qui a été ſuivi par preſque toutes les autres Egliſes en réformant leurs Breviaires. L'Egliſe d'Auxerre à ſuivi ce ſyſtême ; de joindre toujours les deux Teſtamens dans tout ce que l'on peut appeller Répons : dans ſon nouveau Miſſel, il n'y a aucun Répons. Graduel, qui ne ſoit dans ce goût, cela enrichit beaucoup cet Ouvrage, & le met au-deſſus de tous les autres, outre l'ordre admirable de chaque Meſſe, dont toutes les parties ont une correſpondance entre-elles ſi frappantes, que juſqu'à préſent, rien n'a paru plus parfait en ce genre.

défaut. Les Chartreux qui ont conſervé la Liturgie telle qu'ils l'ont trouvée dans le tems de leur Inſtitution, ne l'obſervent point encore. Le Livre Graduel dont on ſe ſert à la Sainte-Chapelle de Paris eſt encore ſuivant cet ancien goût, on y réforme ce défaut en chantant. CHAP. II.

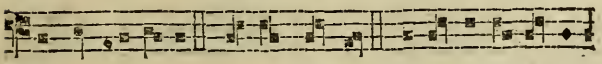
Il ne ſera pas hors de propos de remarquer, que dans cette Egliſe, le Chant des Préfaces de la Meſſe eſt différent de toutes les autres Egliſes, il eſt ſingulier quoique de même Mode. Ne ſeroit-ce point un reſte de l'ancien Gallican, qui pour cette ſeule raiſon mérite d'être conſervé?

EXEMPLE.

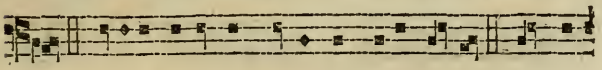
Chants des Préfaces de la Sainte-Chapelle de Paris.



Per omnia ſecula ſeculorum. Dominus vobiſcum. Et

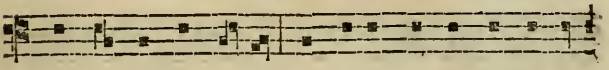


cum ſpiritu tuo. Surſum corda. Habemus ad Domi-



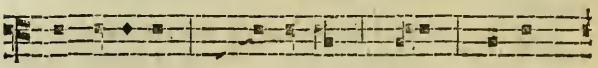
num. Gratias agamus Domino Deo noſtro. Dignum

& ju-ſtum eſt. Ve-rè dignum & juſtum eſt, æ-

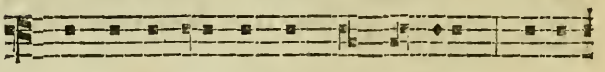


quum & ſa-lu-ta-re, nos tibi ſemper & u-bi-

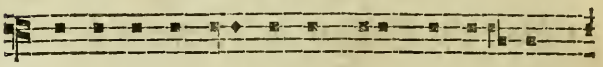
que gratias a- gere, Domine ſancte, Pater



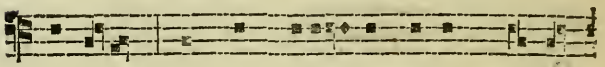
omnipotens, æterne Deus; quia



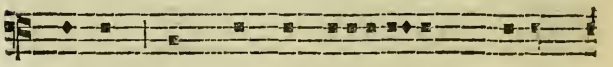
per incarnati Verbi my-ſte- rium nova



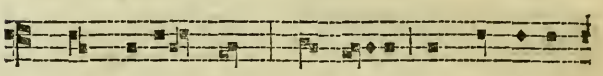
mentis noſtræ oculis lux tuæ clarita- tis



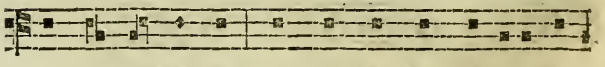
inful-ſit; ut dum viſibiliter Deum cognoſ-



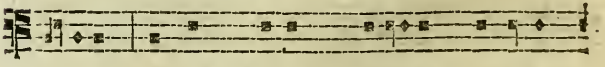
cimus, per hunc in inviſibilium amo-



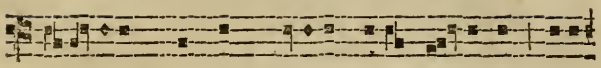
rem rapia- mur. Et i-deo cum Angelis



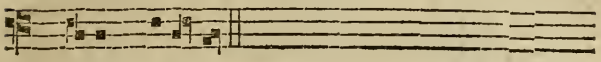
& Ar-chan-gelis, cum Thronis & Dominati-



onibus, cumque omni militia cœleſtis



exercitûs hymnum gloriæ tuæ ca-nimus ſine]



fine dicentes.

On ne donne pas cette Piece comme belle ou préférable au Chant des Préfaces le plus uſité, mais comme ſinguliere & d'un goût un peu ruſtique. Les Saintes-Chapelles de Dijon, de Vincennes, &c. ſe ſervent du même Chant.

Les uſages de cette célébre Egliſe de Paris, ſoit dans ſes cérémonies, ſoit dans ſon Chant, ſi différens de ceux de Rome dont elle ſuit les Rits preſque dans tout le reſte, peuvent donner une idée de la maniere dont furent adoptés ſous Charlemagne les uſages Romains, & pourroient faire reconnoître quelques anciens Chants de l'Egliſe Gallicane, comme quelques anciennes cérémonies & les changemens qui ſont ſurvenus depuis.

Chaque Egliſe à l'occaſion de quelque fête particuliere ou de quelque cérémonie, a pluſieurs Chants qui lui ſont propres, & qui ſont différens du Romain, quoique dans le goût Grégorien: il eſt louable de tâcher de les conſerver quand ils ſont bons & réguliers.

CHAPITRE III.

Des premiers Principes du Chant, des ſons, des Tons & des intervalles.

LE Chant étant un Art qui enſeigne la propriété des ſons capables de produire quelque mélodie & quelque harmonie, ce qui ſe fait par une liaiſon de différens ſons qui ſe forment tant en hauſſant la voix

Chap III.

qu'en la baiſſant, il faut connoître les différentes parties qui en conſtituent la nature.

M. Ozanan, Profſeur royal

Les ſons qui appartiennent au Chant, ſont différens par la raiſon du *grave* & de *l'aigu*.

Le ſon *aigu* eſt celui qui eſt ſupérieur, ou plus haut qu'un autre: & le ſon *grave* eſt celui qui eſt inférieur ou plus bas qu'un autre, ainſi un ſon aigu eſt gravé par rapport à un autre plus haut; & un ſon grave eſt aigu par rapport à un autre plus bas. La diſtance que les ſons aigu & grave laiſſent entre eux, s'appelle *Intervalle*.

On appelle auſſi *Ton* ces ſons, mais la ſignification ordinaire du mot *Ton* eſt aſſez vague, & ſouvent ne veut dire autre choſe qu'un *Son* en tant qu'il a quelque rapport à un autre *Son*. C'eſt dans ce ſens qu'il y a dans le Chant ſept Tons qui s'entreſuivent naturellement, ſoit en montant du grave vers l'aigu; ou en deſcendant de l'aigu vers le gravé. Si on veut aller juſqu'au huitiéme, neuviéme & dixiéme ils ſe trouveront reſſemblans au premier, au ſecond, au troiſiéme, & ainſi de ſuite.

On verra ci-après comment ces Tons ont été attachés à ces ſept ſyllabes, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*.

Un Ton eſt donc l'intervalle d'un ſon à l'autre le plus prochain, excepté ceux de *mi* à *fa* & *ſi* à *ut*, parce que ces deux Intervalles ſont plus petits ou plus reſſerrés que les autres, & s'appellent *Demi-tons* ou *Semi-tons*.

Thomas & Joannes Oſvaldus Fregii.

Il faut diſtinguer dans les Sons le *Son uniforme* & le *Son diſparat*.

Baſileæ 1582, de Muſicæ Elementis primis.

Le *Son uniforme* n'eſt autre choſe qu'un éclat de voix, ou un frappement de l'air qui touche le ſens de l'ouïe de la même façon, comme *la la la*.

Le *Son diſparat* eſt celui ſe qui fait avec inflexion, lorſque la voix monte ou deſcend par différens intervalles; c'eſt ce qu'on appelle proprement *Tons* ou *Demi-tons*.

Dans les Sons diſparats, les uns s'appellent *continus* ou *conjoints*, les autres *diſjoints* ou *ſéparés*. Les notes procédent par dégrés conjoints quand elles montent ou deſcendent par des ſecondes: mais par tout autre intervalle, c'eſt par dégrés disjoints. Quand elles procédent par des Intervalles déſagréables ou défendus, cela s'appelle mauvais progrès.

Les

CHAP. III.

Les *dégrés conjoints* sont de deux sortes, le *Ton* & le *Semi-ton*. Le *Ton* est la connexion d'une note majeure a celle qui la suit immédiatement aussi majeure, comme *fa*, *sol*. Le *Semi-ton* ou *Demi-ton* est la connexion d'une note mineure à une majeure, comme *mi*, *fa* : ou d'une majeure à une mineure, comme *fa*, *mi*.

Le Ton & le Semi-ton s'appellent aussi *seconde parfaite* & *seconde imparfaite*.

Les Demi-tons dans le Chant sont du *mi* au *fa*, & du *si* à l'*ut*, & ils s'appellent *Demi-tons majeurs naturels*, c'est-à-dire, qui ne varient point. Si cependant on apposoit un bémol avant ce *mi* ou ce *si*, ils deviendroient Tons par rapport à la note supérieure, & Demi-tons par rapport à la note immédiatement inférieure.

Les *Demi-tons mineurs*, sont ceux qui se font du *si* béquarre ou naturel au *si* bémol, ou du mi naturel au *mi* bémolizé, comme, *si* za ; *mi*, *ma*; ou *za*, *si* ; *ma*, *mi*.

Les différens dégrés des différentes notes s'appellent, *Cordes*.

Après les secondes suit la *Tierce* qui est majeure ou mineure.

La *Tierce majeure* qui s'appelle aussi le *Diton*, comprend deux Tons, comme *ut*, *mi* ; & *fa*, *la*.

La *Tierce mineure* ou le *Semi-diton* comprend un Ton & un Demiton, comme *re*, *fa*, & elle s'appelle *Tierce mineure directe* ; ou comme *mi*, *sol*, & elle s'appelle *Tierce mineure inverse*. La Tierce mineure droite ou directe est ainsi appellée, parce que le Demi-ton ne se trouve qu'après le Ton à la seconde note en montant tout droit à la troisiéme, *re*, MI, FA. La Tierce mineure inverse ou renversée, est ainsi appellée, parce que le Demi-ton est au bas de la Tierce en la renversant, comme *sol*, FA, MI : ou, le Demiton est au-dessus du Ton dans la directe, & il est au-dessous dans l'inverse.

La *Quarte mineure* ou le *Diatessaron* comprend deux Tons & un Semi-ton. Le Semi-ton peut être ou au commencement, comme *mi*, *la*: ou à la fin, comme *ut*, *fa*: ou au milieu, comme *re*, *sol*.

La *Quarte majeure* qui seroit *fa*, *si*, ou *si*, *fa*, est dure & de mauvais progrès ; elle doit-être évitée dans la composition du Chant : on l'appelle *Triton*.

CHAP. III.

La *Quinte* ou le *Diapenté* comprend trois Tons & un Semi-ton, comme *re*, *la*; *fa*, *ut*; *ut*, *fol*; *fol*, *re*; qui ſont compoſés d'une Tierce majeure & d'une Tierce mineure. On appelle *fauſſe Quinte* celle qui eſt compoſée de deux Tierces mineures; comme *mi*, *za*. Quoiqu'elle doive être rare, elle n'eſt pas toujours à rejetter: mais elle doit l'être abſolument quand elle eſt jointe au Triton.

La *Sixte* ou *ſixiéme* ou l'*Exacorde*, eſt compoſée d'une Tierce & d'une Quarte: elle ne peut être employée dans le Plain-chant que très-rarement & pour quelque cas extraordinaire: elle doit renfermer deux Demi-tons dans ſes ſix Cordes, comme *re*, *za*, ou comme *mi* finale & *ut* dominante dans le troiſiéme Mode, qui eſt celui où elle eſt communément admiſe.

La ſeptiéme ou l'*Eptacorde*, comme de l'*ut* d'en bas au *ſi* au-deſſus, ou du *re* auſſi d'en bas à l'*ut* au-deſſus, n'eſt point admiſe en Plain-Chant, & eſt rejettée auſſi bien que le Triton, comme étant de *mauvais progrès*, & par conſéquent défendue, déſagréable & extrêmement dure. On ne la trouve que dans la Proſe *Veni ſancte Spiritus* de la Pentecôte, à la ſtrophe, *Lava quod eſt ſordidum*, encore n'y eſt-elle que par accident & comme une repriſe de Chant qui n'a pas de liaiſon avec ce qui la précede, & qui par conſéquent ne peut ſervir d'exemple à imiter. *

Enfin le plus grand Intervalle qui puiſſe ſe trouver dans les élancemens de la voix pour le Plain-chant, eſt l'*Octave* parfaite, comme de l'*ut* d'en bas à l'*ut* d'en haut, c'eſt ce qu'on appelle *Diapaſon*, & qui comprend toutes les notes du Plain-chant, qui n'admet point d'Intervalle plus grand que celui de l'Octave. Ainſi tous les Intervalles du Plain-chant s'appellent *ſimples*, & conſiſtent dans une Octave & toutes les notes qui ſont renfermées dans ſon étendue: ſçavoir la Seconde, la Tierce, la Quarte, la Quinte, la Sixte, & la Septiéme.

Les *Intervalles compoſés* qui vont au-de-là de l'Octave ſont pour la Muſique.

* Dans quelques Egliſes qui prétendent ſuivre le pur Romain, on trouve le mot *Lava* ſur *la*, *ut* au lieu d'*ut*, *ut*. C'eſt le plus ſimple moyen d'éviter la ſeptiéme, & ce changement ne gâte en aucune façon la Mélodie.

C'eſt de l'arrangement de ces différentes notes que ſe forme toute mélodie & toute harmonie.

La *Mélodie* eſt, ſuivant M. Broſſart, l'effet que font pluſieurs Sons rangés, diſpoſés & chantés les uns après les autres, de maniere qu'ils faſſent plaiſir à l'oreille; ou, ſelon M. Ozanan, la *Mélodie* eſt une douceur de Chant ou de Sons, c'eſt-à-dire, un beau chant, un bel air; car, dit-il, un méchant air ne peut être appellé *Mélodie*. Comme l'arrangement & le choix des expreſſions convenables au ſujet dont on traite, font un beau diſcours; de même l'arrangement des Sons & le choix des Cordes propres au ſujet, produiſent la *Mélodie*; que quelques-uns confondent mal-à-propos avec l'*Harmonie*; parce qu'une ſeule voix peut faire *Mélodie*, au lieu que l'*Harmonie* eſt une convenance agréable de deux ou pluſieurs Sons qui ſe font entendre enſemble.

Dict. de Muſique.

M. Ozanan.

Harmonie ſimple & unie eſt ce que l'on appelle *Accord*: *Harmonie multipliée & variée* eſt une ſuite bien arrangée de pluſieurs *accords* qu'on appelle *Simphonie*, qui eſt la derniere fin & la perfection de la Muſique. Les Auteurs Grecs, ſelon M. Burette, n'entendent par *Harmonie* que l'arrangement de pluſieurs ſons qui ſe ſuccédent les uns autres, & jamais le mêlange de ces ſons qui frappent l'oreille en même-tems.

Mém. de Litter. de l'Acad. T. IV.

CHAPITRE IV.

Des différens noms des Notes: des différentes Gammes: de la valeur des Notes: de leur différentes figures: des Clefs & des autres ſignes en uſage dans le Chant.

LEs Anciens n'avoient point donné de noms aux Notes ou Sons du Chant: ils avoient ſeulement emprunté pour les diſtinguer les noms des ſept premieres lettres de l'alphabet, appellant la premiere note A, la ſeconde B, &c. de cette ſorte A, B, C, D, E, F, G. Si une Piece de Chant montoit plus haut que le G;

C. Bona de Cantu Eccleſ.

Cha. VI.

ils redoubloient les mêmes notes dans le même ordre, par les mêmes lettres formées autrement ; ce qui rempliſſoit deux Octaves dans leur ſyſtême, & fourniſſoit un grand champ pour les Pieces les plus étendues ; ou lorſque des voix chantoient à l'Octave l'une au-deſſus de l'autre.

Comme pour cette *Antiphonie* il falloit quelquefois pouſſer plus loin que la ſeconde Octave, on doubloit les lettres à la troiſiéme Octave, mais toujours dans le même ordre, afin que les Sons fuſſent toujours concordans. L'Antiphonie eſt ſuivant Ariſtote, rapporté par M. Burette, la conſonance de l'Octave : elle réſulte du mélange de la voix des jeunes enfans avec celle des hommes faits, leſquelles voix ſont entre-elles à même diſtance pour le Ton, que la corde la plus haute du double Tétracorde ou l'Octave l'eſt par rapport à la plus baſſe. Depuis qu'on a inventé les petites lettres romaines la diſtinction des Octaves eſt devenue plus aiſée à marquer en employant différens caracteres.

Mem. de Litter. de l'Acad. T. iv.

Premier Alphabet,

A, B, C, D, E, F, G.

Second Alphabet,

a, b, c, d, d, e, f, g.

Troiſiéme Alphabet,

aa, bb, cc, dd, ee, ff, gg.

Au lieu de doubler les lettres on pourroit mettre un autre caractere, comme l'Italique, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*.

[C'eſt de cette ancienne maniere de déſigner les notes du Chant qu'eſt venue la coutume de marquer dans les Breviaires les Terminaiſons des différentes Pſalmodies par des lettres.]

C. Bona de Cant. Eccleſ. vet. l. i. §. iii. 1.

Dans la plus ancienne Muſique, au lieu de notes on ſe ſervoit des lettres grecques placées au-deſſus des paroles qu'on devoit chanter. Ces lettres étoient tantôt droites, tantôt renverſées ou différemment tournées. On s'eſt ſervi enſuite de même des lettres latines.

Les Grecs ſe régloient pour le Chant ſur le *Tétracorde*,

Leur Tétracorde étoit une suite de quatre notes, prenant ce mot de corde pour un Ton. Leur système étoit composé de quatre Tétracordes & d'une corde surnuméraire, le tout faisant quinze cordes. On appelle système l'étendue d'un certain nombre de cordes, qui a ses bornes vers le *grave* & l'*aigu*. Tout le Système de l'Octave des Grecs pour le Genre Diatonique ne contenoit que huit sons différens : la qualité différente des voix les obligeoit à admettre double Octave, ce qui leur produisoit les quinze cordes, comme il est aisé de le voir par ce Tableau. CHAP. IV.

SYSTESME DIATONIQUE DES GRECS.

M. Ozanam.

Tetracordon Hyperboleon. Tétracorde des aigues.	Nete hyperboleon, la derniere des aiguës,	aa. la.	15.
		Ton	
	Paranete hyperboleon, la pénultiéme des aigues,	g. sol.	14.
	Trite hyperboleon, la troisiéme des aiguës,	*Ton* f. fa.	13.
	Nete Diezeugmenon, la derniere des séparées,	*Demiton* e. mi.	12.
Tetrachordon Diezeugmenon. Tétracorde des séparées.	Paranete Diezeugmenon, la pénultiéme des séparées,	*Ton* d. re.	11.
	Trite Diezeugmenon, la troisiéme des séparées,	*Ton* c. ut.	10.
		Demiton	
	Parameſe, proche la moyenne,	b. si.	9.
Tetrachordon meſon. Tétracorde des moyennes.		*Ton*	
	Meſe, la moyenne,	a. la.	8.
	Lycanos meſon, celles des moyennes qui se touche du premier doigt,	*Ton* G. sol.	7.
	Parhypate meſon, proche la principale des moyennes,	*Ton* F. fa.	6.
	Hypate meſon, la principale des moyennes.	*Demiton* E. mi.	5.
Tetracordon hypaton. Tétracorde des principales.	Lycanos hypaton, celle des principales qui se touche du premier doigt.	*Ton* D. re.	4.
	Parhypate hypaton, proche de la premiere des principales.	*Ton.* C. ut.	3.
	Hypate hypaton, la principale des principales.	*Demiton.* B. si.	2.
	Proſlambonamenos, l'ajoutée ou surnuméraire.	*Ton.* A la.	1.

Il est aisé d'appercevoir que les noms des notes ne sont pas du système des Grecs, puisqu'il n'ont été inventés qu'au commencement du onziéme siécle.

CHAP. IV.

Les Anciens avoient encore un autre Tétracorde qu'ils appelloient *Tetracordon ſynemennon* ou *Tétracorde ajuſté*, par lequel il entroit dans le ſyſtême Diatonique une ſeiziéme corde qui tomboit entre la *Meſe* & la *Parameſe*, & diviſoit ce Ton en deux Demitons, ce qu'on a marqué depuis par béquarre & bémol, & qui fait la corde variante.

M. Oxanan.

Gui d'Arrezzo en Italie, Moine Bénédictin, vers l'an 1022, changea ce ſyſtême des Grecs & y ajouta une nouvelle corde en bas marquée d'un Γ Gamma ou G grec, qui donna à ſon ſyſtême le nom de GAMME & il le continua en haut juſqu'à *ee*. Ayant remarqué que la corde B étoit ſeule ſujette à variation, & que les ſix autres avoient leur ſon fixé, il leur appliqua ces ſix ſyllabes *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, en appliquant cet *Exacorde* ou ſuite de ſix cordes aux lettres de ſa Gamme, de maniere que le C répondoit à l'*ut*. La corde douteuſe B n'y entroit pas. En tranſpoſant l'*ut* trois degrés plus haut & le mettant vis-à-vis l'F, la corde B ſe rencontroit avec *fa*, & étoit néceſſairement bémol. Mais en tranſpoſant l'*ut* trois degrés plus bas juſqu'à ſ, la corde B devenoit béquarre.

Dans cette Gamme il y a une eſpace vuide entre *la* & *ut*, qui eſt la corde de la note douteuſe ou variable. Pour trouver le Ton qui doit répondre à cet endroit, voici comment il faut faire. Soit que vous vouliez chanter par béquarre, ou par bémol, vous obſerverez toujours que voulant monter au-deſſus de *la*, il faut paſſer dans le rang de nature à l'endroit où vous trouverez le *re*, & puis rentrer dans votre rang, quand vous y trouverez la même ſyllabe. Et pour deſcendre au-deſſous de l'*ut*, il faut paſſer dans le rang de nature ſur *la* & rentrer ſur la même ſyllabe dans votre rang. Par exemple dans le rang du béquarre, vous direz en montant *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *re*, &c. & en deſcendant *la*, *ſol*, *fa*, *mi*; *la*, *ſol*, *fa*, *la*, &c: & dans le rang du bémol vous direz en montant *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *re*, *mi*, *fa*, *re*, &c. & en deſcendant *la*, *ſol*, *fa*, *la*, *ſol*, *fa*, *mi*, *la*: &c.

Guy fit ainſi trois rangs d'Exacordes, qu'il appelloit l'un de Nature, l'autre de bémol & le troiſiéme de béquarre. CHAP. IV.

GAMME DE GUY.

	♭ mol.	Nature.	♮ quarre.
ee			la
dd	la		ſol
cc	ſol		fa
bb	fa		mi
aa	mi	la	re
g	re	ſol	ut
f	ut	fa	
e		mi	la
d	la	re	ſol
c	ſol	ut	fa
b	fa		mi
a	mi	la	re
G	re	ſol	ut
F	ut	fa	
E		mi	la
D		re	ſol
C		ut	fa
B			mi
A			re
Γ			ut

Les paſſages d'un rang à l'autre pour trouver le Demiton du béquarre & du bémol s'appellent *Muances*: mais comme elles ont toujours fait beaucoup de peine à ceux qui apprennent, on a dans la ſuite inventé un autre ſyſtême qu'on appelle la *Nouvelle Gamme* quoiqu'elle ne commence pas par un gamma Γ ou G grec, mais par F.

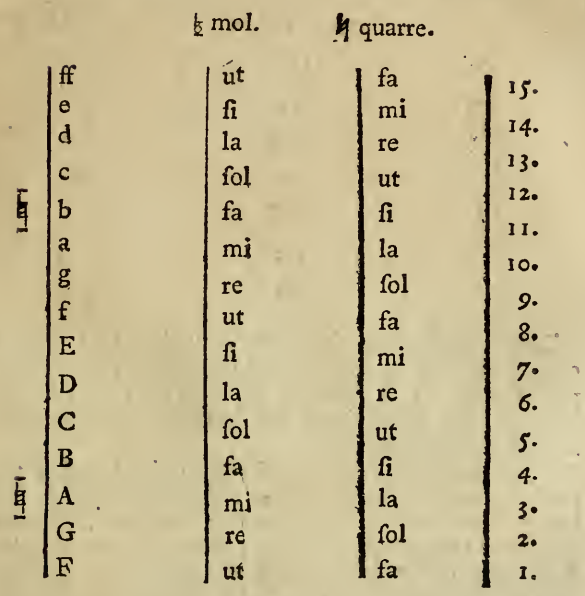
CHAP. IV.

[Qu'on se seroit épargné de peines si on s'en étoit tenu à la simplicité naturelle du système des Grecs, & si on n'avoit pris de Guy que les noms des notes! En effet les trois rangs d'Exacordes & des Muances de Guy, n'ont servi qu'à embrouiller & rendre difficile la science du Chant. Combien de leçons pour apprendre à chanter par nature, par bequarre, par bémol, quoiqu'en tout cela il ne s'agisse que de la corde variante qui se trouve entre la Mese & la Parameſe. Mais il falloit un nom à cette note variante & on ne le trouvoit pas.]

Le Cardinal Bona dit, que ce fut dans le même siécle (l'onziéme) qu'Ericius Dupuis ajouta une note aux six de Guy pour éviter les difficultés des *Muances* & faciliter l'étude du Chant. On sent que ce fut le *si* qu'il ajouta: dans la suite & long-tems après on a appellé ce *si*, *za*, ou *sa* quand il est précédé d'un bémol, ce qui est mieux que de répeter *fa*.

Afin qu'on connoisse toutes ces différentes Gammes, nous donnons aussi cette Gamme appellée *Nouvelle* après celle de Guy, dans laquelle il est aisé d'appercevoir que quand il falloit faire le son qu'éxige le bémol, il n'y avoit qu'à prendre à côté le *fa* au lieu du *si*, ensuite continuer, ce qui étoit aussi facile en montant qu'en descendant. Cette Gamme ne contient que quinze notes, comme le système des Grecs, & n'a non plus que le *si* variable.

NOUVELLE GAMME.



Les Méthodes modernes ont abrégé cette Gamme pour la rendre plus facile, mais en diſtinguant toujours l'ordre du bémol de celui du béquarre. Quand un Chant eſt en bémol, elles font prendre *ſol* ſur la corde de la clef, ſi c'eſt une clef qu'elles appellent de C *ſol*, *ut*. Si le bémol n'eſt pas par tout, ſuivant ces Méthodes, c'eſt un Chant en béquarre ; alors on prend *ut* ſur la corde de la clef d'*ut*. De même ſi la clef eſt double, ou d'F *ut*, *fa*, avec un bémol à la Quarte au-deſſus, on prend *ut* ſur la corde de la clef : s'il n'y a point de bémol, on prend *fa*.

NOUVELLE GAMME ABRE'GE'E.

CHAP. IV.

	♭ mol.	♮ quarre.
E	ſi	mi
D	la	re
C	ſol	ut
B	fa	ſi
A	mi	la
G	re	ſol
F	ut	fa

Depuis l'invention du nom *za* au lieu de *ſi* lorſqu'il eſt précédé d'un bémol, la Gamme eſt devenue encore plus facile, & il ſuffit de dire : *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, ou *za*, ſuivant que cette derniere corde varie par béquarre ou par bémol.

Cette derniere Méthode eſt celle qui répond le plus parfaitement à la ſimplicité du ſyſtême des Grecs, dans lequel il ne ſe trouve qu'une corde variante, les autres demeurant fixes & invariables. Suivant cette derniere Méthode, qui enfin a pris le deſſus, on n'a plus beſoin de mettre de différence entre chanter par béquarre ou par bémol; il ſuffit de faire attention à la corde variante pour chanter *ſi* ou *za*.

Il paroît par le Traité du Chant attribué à S. Bernard & mis au nombre de ſes Ouvrages, qu'à Citeaux on ne connoiſſoit point encore dans le douziéme ſiécle les notes du Chant autrement que par les noms alphabétiques.

Quoique les notes fuſſent connues par ces lettres on ne doit pas en conclure qu'elles étoient encore en ce tems figurées par ces différentes lettres. Les manuſcrits qu'on a, prouvent que c'étoient des points marqués perpendiculairement au-deſſus des mots: mais comme ces points n'étoient pas fixés par des lignes ou barres, il

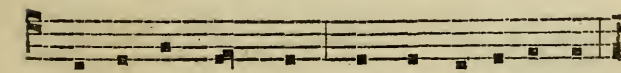
étoit plus difficile de chanter correctement, parce qu'il n'etoit pas aisé de rencontrer juste sur les distances & élévations ou abbaissemens des notes. CHAP. IV.

Guy inventa de fixer ces points en les plaçant sur différentes lignes, ensorte que cette position, en marquoit l'intonation d'une maniere sûre & invariable : ces différentes lignes sont ce qu'on appelle l'*Echelle du Chant*, qui est composée de quatre traits horisontaux ou quatre barres, sur & entre lesquelles on place les notes. Dans le Plain-chant, les quatre traits suffisent pour neuf notes qui sont l'étendue la plus ordinaire. Dans la Musique, l'*Echelle* à cinq traits ou barres horisontales, parce qu'elle a plus d'étendue que le Plain-chant.

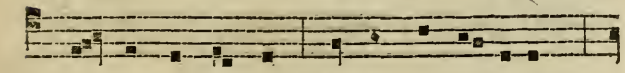
M. Rolin Traité de la Musique §. 4. p. 252.

A l'égard des noms qu'il donna aux notes, il les tira de l'Hymne de S. Jean-Batiste. On peut voir que ces noms qui ne sont que des syllabes extraites de la premiere strophe de cette Hymne, occupoient les places naturelles de l'échelle du Chant, & que ce pourroit bien être de ce Chant que Guy auroit pris l'arrengement de ces noms. On peut citer en preuve de cette conjecture un ancien manuscrit qui se conserve dans la Bibliothéque du Chapitre de Sens où l'on trouve cette Hymne de la maniere suivante. Dans ce Chant ancien les notes portent les noms des sons qu'elles expriment.

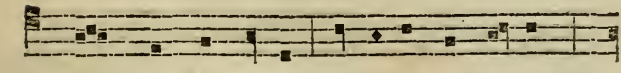
M. Fleury Hist, Eccles. M. Ozanan, L'antiph. de Paris. 1681 prælim.



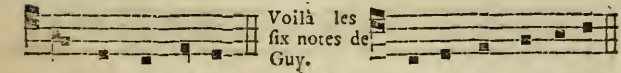
UT que-ant la- xis RE- so- na- re fi- bris



MI- ra ge- sto- rum FA- mu- li tu- orum



SOL- ve pol-lu- ti LA- bi- i re- a-tum



San-cte Jo-annes. ut, re, mi, fa, sol, la.

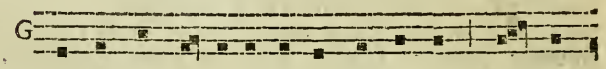
CHAP. IV. [Il faut remarquer ici que Guy se trouva arrêté par la corde variante, ce qui lui fit inventer ses trois rangs d'Exacordes dont nous venons de parler.]

Si la conjecture ci-dessus est juste, ce Chant d'Hymne est plus ancien que Guy. Sa gravité sent assez la majesté des anciens Chants d'Eglises. Il y a lieu d'être surpris qu'un tel Chant n'ait pas été conservé, du moins en quelques endroits; on avoue néanmoins, que celui qui est depuis long-tems répandu dans toutes les Eglises, pour la même Hymne, est plus mélodieux & d'un air, si on le peut dire, plus enjoué, & mérite d'être préféré.

Ce Chant de l'Hymne de S. Jean est noté dans le manuscrit sur trois positions, sçavoir à l'Octave de la base & à la quarte au-dessus de la base, ce qui étant chanté ensemble par trois différentes voix faisoit un Faux-Bourdon qui ne pouvoit nuire à l'intelligence du texte, & flattoit en même-tems l'oreille,

Voici comme ce Chant est noté dans ce Manuscrit.

Premiere position.

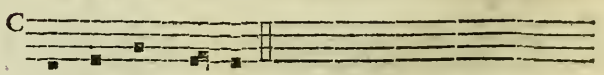


Ut que- ant la-xis re-so-na- re fi-bris Mi- ra

ge-sto-rum fa- mu-li tu- o-rum. Sol-ve pollu-ti

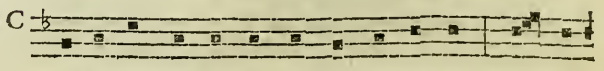
labii re-atum San-cte Jo- annes.

Seconde position. Base.

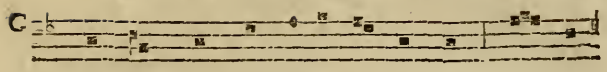


Ut que-ant la- xis, *&c. comme ci-devant.*

Troisiéme position

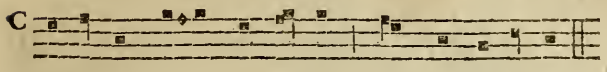


Ut queant la-xis re- so- na-re fi- bris Mi- ra



CHAP. IV.

ge-ſto- rum fa- mu-li tu- o- rum Sol- ve



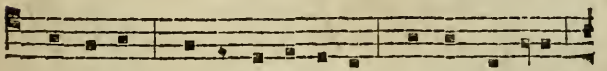
pollu- ti labi-i re-a- tum San-ćte Joan-nes.

On a remarqué que dans ce manuſcrit les notes ne ſont preſque que des points, & ſans aucun ſigne qui en dénote la valeur, on n'y apperçoit qu'à peine des barres pour les fixer.

On doit auſſi remarquer qu'au lieu de Clefs en forme de notes ce ſont des lettres qui indiquent la note ſur laquelle eſt la lettre ; pour la premiere poſition un G ſuivant l'écriture ancienne, ſur cette ligne on chante *ſol*, comme on le verra ci-après; pour la ſeconde & troiſiéme poſition un C. Par les Gammes précédentes, il eſt aiſé de trouver les autres notes.

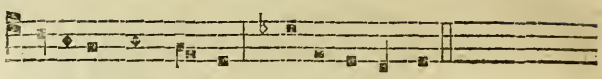
Une perſonne à qui nous avons montré cet ouvrage, nous a communiqué un autre Chant de l'Hymne de S. Jean qu'elle nous a aſſuré être tiré d'un manuſcrit très-ancien, que M. Bocquillot (Chanoine d'Avallon, Diocèſe d'Autun) avoit acheté, où la ſeptiéme note ſe trouve avec le bémol ; ce qui le doit faire regarder comme poſtérieur à la Gamme de Guy, & dans lequel les ſix notes ſe trouvent dans le même órdre que dans l'exemple ci-deſſus.

Ut que-ant la- xis *re*-ſo- na- re fi-bris *Mi*-ra



ge- ſtorum *fa*-muli tu- o-rum *Sol*-ve pollu-ti

Chap. IV.



la-bi-i re- a-tum Sancte Joan-nes.

Il ne paroît pas difficile de reconnoître que cette piece de Chant a été forgée après les noms des notes de Guy, & que le fond eſt tiré du Chant ordinaire de l'Hymne de S. Jean ; ainſi une telle piece ne prouve rien, ſinon que quelqu'un a voulu faire trouver les ſept notes du Chant dans cette Hymne.

M. Rolin. §. 4, p. 252 An. 1350.

Jean des Meurs, dans le quatorziéme ſiécle, perfectionna encore l'invention de Guy, en donnant à ces points une valeur inégale par les figures différentes qu'il inventa, & qui ont été adoptées par tout le monde.

C'eſt depuis ce tems, que les notes ont été différemment figurées dans le Plain-chant, pour marquer leurs différentes valeurs.

La *Commune* a été figurée par un point quarré, on l'appelle *quarrée*, ou *commune* ou *ſimple*.

Celle ſur laquelle la voix doit inſiſter par un point quarré avec une queue, on l'appelle *longue*.

Celle ſur laquelle il faut couler par un point appellé *lozange* ou *breve*.

Quelques-uns ont ajouté un point ſimple à la note à queue, pour marquer où la voix doit repoſer, ce qui paroît fort moderne pour le Plain-Chant.

D'autres ont marqué les repos par une barre ou ligne perpendiculaire, qui couvre les quatre lignes ou barres des notes, ne mettant que de petites barres ou petites lignes perpendiculaires pour la ſéparation de chaque mot. Ces repos ne doivent avoir lieu que quand le ſens du texte le permet.

On trouve encore des notes en forme d'équierre qu'on appelle *Romboïdes*, & qui en certains cas, ont un peu moins de valeur que la commune, & un peu plus que la lozange.

Dans les Livres où l'on trouve des traînées de notes en deſcendant ſur une même ſyllabe, figurées en rom-

boïdes, elles ont la même valeur que la note commune : la plûpart des modernes ont abandonné cette figure, & ont mis en place des notes quarrées ou communes liées les unes aux autres, ce qui produit le même effet. D'autres ſe ſont contentés de la lozange, en lui donnant la même valeur qu'aux notes communes. C'eſt pourquoi il eſt extrêmement important de diſtinguer quand les romboïdes ou les lozanges ſont à la ſuite d'une note quarrée ſur une même ſyllabe, car alors on les traite comme les notes communes. Cette note quarrée doit alors avoir une queue, non pour faire inſiſter la voix deſſus, mais pour marquer ſa liaiſon ſans repos avec les notes romboïdes ou les lozanges qui la ſuivent.

Les notes à queue, les lozanges & les romboïdes n'ont donc une valeur différente, que lorſqu'elles ſont uniques pour une ſyllabe : elles ſervent alors à faire bien prononcer la Quantité ; ou bien à faire cadencer le Chant, comme il arrive dans les Proſes & les Hymnes ſeulement.

On trouve dans quelques anciens Livres manuſcrits & imprimés, des figures de notes en façon de Girouette baiſſée, ces figures contiennent deux notes ſeulement, qui ſe prennent aux deux extrémités de la figure.

Dans d'autres, on en trouve deux égales, l'un au-deſſus de l'autre, en ce cas on prend celle de deſſous la premiere

Certains manuſcrits en ont auſſi deux l'une ſur l'autre dont celle de deſſus doit être chantée la premiere ; on voit qu'elle doit être chantée la premiere lorſqu'elle eſt plus petite & s'avance moins que celle de deſſous, ou plutôt, le goût du Chant en décide.

On emploie deux notes communes, ou même plus, quand il eſt à propos que la voix inſiſte plus long-tems ſur une même ſyllabe, c'eſt ce qu'on appelle *Prolation*. On trouve quelquefois dans les anciens juſqu'à quatre & ſix notes de ſuite ſur une même corde & une même ſyllabe ; ce que l'on a réformé dans les nouveaux Livres, ſur-tout dans le Romain, où ce retranchement eſt porté à l'excès, & ôte en pluſieurs endroits la majeſté du Chant.

CHAP. IV.

Quand on rencontre ces deux notes, ou plus, on ne doit pas les prendre à deux fois, c'eſt une groſſiereté dans le Chant, mais ſeulement inſiſter deſſus avec un tremblement de voix, ce qu'on appelle *Tenue*, à moins que la ſeconde des deux notes ne fût une repriſe de Chant, comme dans les Chants du *Kyrie* de la Meſſe, dans l'Intonation de l'Antienne *Alma Redemptoris mater*, dans le dernier *Alleluia* de l'Antienne *Regina cœli* & ailleurs : pour lors, il faut tant ſoit peu reſpirer après la premiere note, & reprendre la ſeconde d'une maniere ſenſible. Ceux qui notent les Livres de Chant, doivent être attentifs à ces ſortes de cas, pour ne pas attacher l'une à l'autre ces doubles notes dans ce dernier cas.

A la fin de chaque ligne de Chant on met une petite note qu'on appelle *Guidon*. Elle ſert uniquement à indiquer à quelle corde ſe trouvera la premiere note de la ligne ſuivante. On s'en ſert auſſi quand on change la clef, pour indiquer la note qui ſuit immédiatement après le changement de clef.

On ne doit point oublier que dans les ſept notes *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, les unes ſont fixes, les autres variables. Les fixes ſont *ut*, *re*, *fa*, *ſol*, *la*, les variables ſont chez les Modernes *mi*, & *ſi*, qui ſont abſolument néceſſaires pour la mélodie qui reçoit ſes agrémens par les Semitons. Les Anciens ne reconnoiſſoient que le *ſi* variable, comme il eſt aiſé de le remarquer dans les Gammes ci-deſſus.

Les notes fixes marchent à égale diſtance, mais le *mi* & le *ſi* s'approchent de plus près de leur note immédiatement ſupérieure *fa* & *ut*, & n'ont que comme un demi dégré juſqu'à elles. Pour rendre ces deux notes plus ſenſibles & pour donner de l'agrément au Chant, on les pince, c'eſt-à-dire, qu'on les fait ſentir plus aiguës en faiſant une eſpece d'élancement de voix de la note inférieure à celle-ci, ſans néanmoins aller au ton de la Tierce.

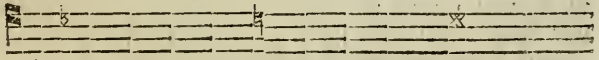
Ces deux notes variables *mi*, & *ſi*, peuvent s'éloigner de la diſtance d'un dégré de leur ſupérieure, & ſe rapprocher de l'inférieure pour n'en être diſtante que d'un demi dégré ; alors ſuivant les Modernes, on appelle le *ſi* *za* & le *ma mi*. Quand ce changement ſe doit faire, on

en

en eſt averti par un *bémol*, ce qui rend le Chant plus mou & plus doux. Quand après ce bémol la note doit réprendre dans la même ligne ſon premier état ou ſon premier Son, c'eſt-à-dire, ſe rapprocher de la note ſupérieure, on en eſt averti par la figure appellée *b quarre* ou *b dur*.

Pluſieurs Auteurs en changeant le Son du *ſi* & du *mi* par le bémol, n'ont point changé le nom de ces notes, ce qui ſemble fort indifférent, pourvu que le changement de ſon, qu'exige le bémol, ſe faſſe; néanmoins comme l'*a* eſt plus propre que l'*i* à marquer le ſon grave, on a très-utilement changé le nom de *ſi* en *ſa*, & celui de *mi* en *ma*; cela facilite les commençans qui ſentent plus aiſément la différence du grave & de l'aigu, & ne cauſe aucune confuſion d'idées.

Les notes appellées fixes peuvent auſſi varier & ſe relever d'un demi dégré ou d'un Demi-ton mineur, ce qui ſe marque par la figure qu'on appelle dieſe; mais la note ne change point de nom pour cela; néanmoins ſi le dieſe eſt ſur un *fa*, quelques-uns l'appellent *fi*. Cette derniere variation eſt rare en pur Plain-chant; ceux qui chantent avec goût la font naturellement où elle convient, pour éviter la rudeſſe dans le Chant. M. Nivers dans ſa Diſſertation ſur le Chant Grégorien, *c.* 9. remarque, que les dieſes ſont rarement marqués dans le Plain-chant; la voix ſe porte aſſez naturellement, dit-il, à en faire où il en faut faire, comme à la fin de preſque tous les Verſets de la Proſe *Lauda Sion*.



Bémol. *Béquarre.* *Dieſe.*

Ces figures ont un uſage différent & une ſignification propre & particuliere.

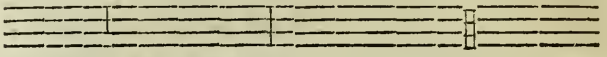
Le *b* mol abbaiſſe la note ſuivante d'un demiton.

Le béquarre hauſſe la note ſuivante d'un Demi-ton en la remettant au Son qui lui eſt naturel quand elle a été abbaiſſée par un bémol.

Le dieſe hauſſe la note ſuivante d'un demiton.

Le béquarre eſt toujours cenſé préſent dans tontes les pieces qui n'ont point de bémol.

CHAP. IV. On trouve encore dans les Livres de Chant des lignes de différentes grandeurs, qui couvrent les cordes du chant, comme.



Les petites ne ſont que pour ſéparer les notes des différens mots ſans repos, les grandes qui couvrent les quatre lignes ſont pour marquer, & la ſéparation des mots & les repos du Chant; les doubles ſont pour marquer la fin ou de l'intonation, ou de la piece, ou du Verſet, ou le partage d'une piece; par exemple quand une partie d'Antienne eſt touchée par l'Orgue, & l'autre chantée par le Chœur. Cette double barre ne doit jàmais être miſe dans le corps d'un Répons pour marquer la Réclame, parce que ſouvent elle couperoit le ſens du texte, comme on le verra ci-après.

Quelques Modernes ont encore employé la figure d'une petite croix † pour marquer des tremblemens & des eſpeces de cadences, ce qui n'eſt nullement propre au pur Plain-chant, & ne doit être employé que dans le Chant figuré. On doit dire la même choſe du demi cercle ⌒, qui eſt pour marquer la liaiſon de deux ou pluſieurs notes égales ou inégales en valeur ſur une même ſyllabe.

L'ECHELLE inventée par Guy, n'auroit ſervi qu'à montrer les notes qui montent & qui deſcendent, & leurs diſtances, ſans indiquer les Tons & les Semitons, abſolument néceſſaires pour la mélodie, ſi en même-tems on n'avoit donné une figure ou ſigne, qui en fixant une note ſur une telle corde, en auroit fait dépendre la ſuite & l'arrangement de toutes les autres: c'eſt à quoi on a pourvu par l'invention des Clefs

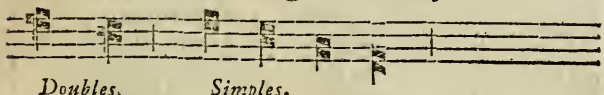
LA CLEF, ainſi appellée par métaphore, parce qu'elle ouvre comme la porte d'une piece de Chant, eſt une figure placée à la tête de chaque ligne de Chant pour en faire connoître la diſpoſition.

Il y a deux figures de clefs: la premiere qui ſert pour les Chants les plus bas s'appelle double, parce qu'elle a une petite note derriere. Cette clef ſe met ſur la premiere ou la ſeconde ligne ou barre d'en haut, & on appelle toujours *fa* la note qui eſt ſur la corde ou ligne

de cette clef ; c'eſt pourquoi on l'appelle clef de *fa*. Il faut enſuite en montant ou en deſcendant nommer les notes rélativement à ce *fa*. Ainſi en deſcendant après le *fa* on dira *mi, re, ut, ſi, la*. On peut figurer cette clef autrement ſi l'on veut, pourvu qu'elle ſoit diſtinguée des autres, cela ſuffit.

La ſeconde figure de clef eſt ſimple & elle peut être placée ſur les quatre lignes ou barres : mais la note qui ſera ou devra être placée ſur la ligne de cette clef ſera toujours *ut* ; toutes les autres notes ſeront placées & auront leur nom & leur ſon rélativement à cet *ut*.

Différentes figures des Clefs.



Doubles. *Simples.*

On trouve quelques Livres où la clef double eſt deſcendue juſqu'à la troiſiéme barre, cela eſt inutile, puiſque la clef ſimple à la premiere barre d'en haut produit le meme effet.

Les Anciens avoient encore une clef qu'on appelle de G *re ſol*, qui ſervoit pour les Chants très-hauts & très-étendus. Quand les eſpaces de la derniere clef, c'eſt-à-dire, de celle qui étoit poſée ſur la derniere barre d'en bas, étoient remplies & qu'on devoit aller encore plus loin, on employoit cette clef qui a toujours *ſol* ſur ſa ligne. On la trouve dans les anciens Graduels Senonois, pour la Proſe du jour de Pâques, *Fulgens præclara* ; & pour la Proſe de la Nativité de S. Jean-Batiſte, *Gaude caterva*. Cette clef n'eſt plus en uſage que dans la Muſique.

Avant l'invention de ces figures appellées Clefs, on ſe ſervoit des lettres F & C : F pour marquer la clef de *fa*, qu'on appelloit la clef d'F *ut fa* : C pour marquer la clef d'*ut*, qu'on appelloit la clef de C *ſol ut*.

Comme le Plain-chant & la Muſique tiennent beaucoup de place ſur le papier par les quatre & cinq lignes ou barres, quelques particuliers ont imaginé des moyens de les tenir plus reſſerrés, en ne ſe ſervant plus de l'échelle.

On en trouve qui ont marqué les notes par les chiffres arabes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, mis au-deſſus du texte.

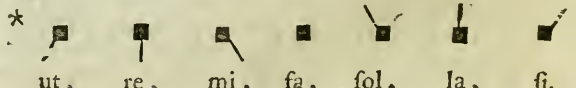
CHAP. IV.

Quoique cette invention ne soit pas impraticable, on sent aisément qu'elle seroit plus difficile que l'échelle, parce qu'il faudroit en chantant trop raisonner sur la qualité des chiffres & sur leur signification : au lieu que l'échelle frappe les sens & fait chanter presque machinalement.

M. de Mos.

Un Eccléſiaſtique du Dioceſe de Genève à auſſi inventé une méthode de noter le Chant ſans occuper beaucoup de place. Cette nouvelle idée conſiſte à figurer les notes de maniere que chaque figure marque une telle note. Par exemple pour figurer les notes *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, il employoit un point avec des queues différemment tournées *, ce qui répond aux ſept notes. Ces figures étant placées après chaque ſyllabe, en montreroient le Chant. Meſſieurs de l'Académie jugerent cette idée praticable & admiſſible ; mais cette Approbation, qui eſt juſte, ne rend pas cette Méthode préférable à celle de Guy. De plus cette méthode de noter le Chant, qui ne differe pas beaucoup de celle des Anciens, qui n'employoient que des points, ſeroit extrêmement difficile à apprendre au Public & même à la plûpart des Chantres. Cinquante années dans les villages ne ſuffiroient pas pour qu'on y fût un peu verſé.

Comme il y a des pieces de Chant dont l'étendue paſſe une Octave de deux ou trois notes, on peut marquer ces notes ſurabondantes en ajoutant, pour cet endroit ſeul, des lignes ſur & entre leſquelles on placera ces notes ſurabondantes pour les rendre ſenſibles & frappantes. L'Egliſe de Paris paroît être la premiere qui ſe ſoit ſervie de cet expédient. Les Livres les plus anciens & d'autres encore tout récens ont pris le parti de changer la clef. Ceux qui n'ont pas l'uſage de ce changement de clef au milieu d'une piece ou même d'une ligne de Chant, ſe trompent aiſément en chantant ; mais un peu d'attention au Guidon fait éviter ces fautes, & il eſt facile de s'accoutumer aux changemens de clef. L'addition des lignes dérange beaucoup les eſpaces des différentes pages, ſur-tout dans les imprimés.



ut, re, mi, fa, ſol, la, ſi.

CHAP. V.

Dans quelque Livre on trouve des pieces de Chant avec ces lignes ajoutées sans néceſſité. Ces pieces ſont ordinairement du ſeptiéme Mode qui a ſon étendue au deſſus de ſa finale *ſol*, par exemple *Aſperges me*; comme ces mêmes pieces n'ont ſouvent aucune note au-deſſous de leur finale, il ſeroit facile & ſans inconvénient d'éviter ces additions de lignes, en deſcendant la clef dès le commencement; la piece n'en ſeroit pas moins facile à chanter.

On trouve auſſi des pieces du huitiéme Mode dans leſquelles on fait la même addition de ligne, quand le Chant paſſe la quinte au-deſſus de la finale *ſol*, ce qui eſt auſſi ſans néceſſité quand la piece ne deſcend pas plus bas que la tierce au-deſſous de la finale

C'eſt ſe tromper que de prétendre que la poſition de la clef doit déſigner le Mode.

CHAPITRE V.

De la maniere d'apprendre à chanter.

Méthode pour apprendre le Chant d'Egliſe, chez Ballard 1719.

POur apprendre à chanter il faut, ſuivant M. Nivers, » Organiſte de la Chappelle du Roi, connoître parfaitement les notes, les entonner juſte, enfin y joindre » la lettre ou les paroles. »

Pour connoître parfaitement les notes, il faut les » nommer & prononcer ſans chanter: pour les entonner juſte, la voix en exprime les différens Tons en » chantant, par leurs différens noms qui ſe prononcent » en même-tems: & pour y joindre les paroles, en » quittant ces noms & retenant dans ſon idée les Tons, » on y ſubſtitue chaque ſyllabe des paroles ſur chacune des notes, ou ſur pluſieurs notes, ſous leſquelles » ſont ſituées ces ſyllabes ».

» Ces trois choſes ſe doivent faire l'une après l'autre » pour avancer & apprendre à fond: autrement ce ne ſera » jamais que routine & confuſion. . . Il eſt donc abſo-

CHAP. V.

» lument néceſſaire de ſçavoir le nom des notes aupa-
» ravant que de les chanter, & les chanter parfaite-
» ment avant que d'y joindre les paroles.

» Mais pour chanter les notes, il ne ſuffit pas d'en
» ſçavoir les noms, il faut en ſçavoir encore les Tons. Or
» il n'y a que la voix en chantant qui puiſſe exprimer
» la différence eſſentielle des Tons : néanmoins les dif-
» férens noms joints à la voix, & prononcés en même-
» tems que l'on chante, ne laiſſent pas auſſi de mon-
» trer la différence eſſentielle des Tons, par l'habitu-
» de que l'on contracte avec le tems de nommer ainſi
» un tel Ton, & de nommer autrement un autre Ton,
» ſoit en haut, ſoit en bas, ſoit en montant, ſoit en
» deſcendant.

» Pour avoir une parfaite intelligence de ces Tons,
» il faut remarquer deux ſortes de Tons, l'un *ſimple* &
» l'autre *rélatif*.

» Le *Ton ſimple* eſt celui que l'on appelle tout court *Ton*;
» & c'eſt un ſeul ſon que la voix pouſſe, comme quand
» on dit, prendre le Ton, ou *prenez mon Ton*, c'eſt-à-dire,
» chantez & commencez le même ſon que moi, ou à l'u-
» niſſon; auſſi les Compoſiteurs n'appellent ce Ton que
» ſimplement Son.

» Le *Ton relatif* n'eſt autre choſe que le rapport, la
» comparaiſon, ou une certaine diſtance (par la voix ſeule
» ſenſible) qu'il y a d'un Ton à un autre Ton prochain:
» de ſorte qu'il ne faut qu'un ſon pour faire un Ton ſim-
» ple, mais il faut deux Tons ſimples pour faire un Ton
» rélatif. Cela ſuppoſé, vous obſerverez que de l'*ut* au
» *re*, il y a un Ton rélatif; de même du *re* au *mi*, du
» *fa* au *ſol*, du *ſol* au *la*, & du *la* au *ſi* : mais du *mi*
» au *fa*, & du *ſi* à l'*ut*, il n'y a qu'un Demiton réla-
» tif, tant en montant qu'en deſcendant : ... mais en
» montant du *mi* au *fa*, ou du *ſi* à l'*ut*, il faut un peu
» feindre, parce qu'il n'y a qu'une petite diſtance, la-
» quelle eſt de même en deſcendant de l'*ut* au *ſi* & du *fa*
» au *mi* ».

Quand il ſe trouve un bémol le *ſi* ou le *mi* ſur lequel eſt ce bémol s'abbaiſſe d'un Demiton mineur, alors ces notes changent de nom, le *ſi* s'appelle *za*; & le *mi*, *ma*; comme on l'a dit ci-devant.

Exemple ou Tableau frappant de la distance des Notes & de leur ordre tant en montant qu'en descendant. CHAP. V.

Ordre naturel ou par ♮ quarre.

En montant. UT SI LA SOL FA MI RE UT *En descendant.*

Ordre par ♭mol.

En montant. UT ZA LA SOL FA MA RE UT *En descendant.*

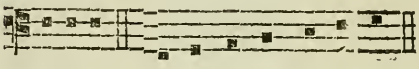
Comme ce sont les clefs qui déterminent tous les Sons ou Tons sur tous les dégrés & espaces où peuvent être situées les notes, après avoir appris aux commençans à bien connoître & bien chanter les notes, il faut leur apprendre à bien fixer le son de la note qui est sur la corde de la clef, par-là ils pourront aisément parcourir les autres notes relativement à cette note indicative des différens sons de toutes les autres. Cette méthode sera aussi d'une grande utilité pour l'exécution du Chant, puisque quiconque sçait bien prendre le Son ou Ton de la note de la clef, ne trouve plus aucun embarras pour les Tons des autres notes.

Dans la suite on leur apprendra à fixer le Ton des différentes dominantes des Modes pour la régularité de l'Office divin: on en parlera ci-après, lorsqu'on traitera dela maniere de bien chanter.

CHAP. V. PREMIERE GAMME qu'on peut appeller *fondamentale*, parce qu'elle eſt la premiere & que c'eſt d'elle que ſe tirent tous les Modes du Chant & que toutes les autres Gammes doivent être relatives à cette premiere qui eſt leur baſe.

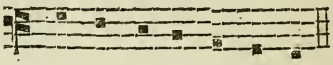
Cette premiere Gamme a toujours la clef de *fa* & n'en peut avoir d'autres. Elle s'appelle de *fa*, parce que c'eſt toujours un *fa* ſur la corde de cette clef.

Sons continus. *Sons diſparats conjoints.*



Cette ſuite de notes montant s'appelle Déduction.

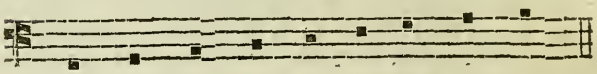
Fa,fa,fa.	A	B	C	D	E	F	G
Noms des notes qui répondent aux lettres.	la	ſi	ut	re	mi	fa	ſol.



Cette ſuite de notes en deſcendant s'appelle Réduction.

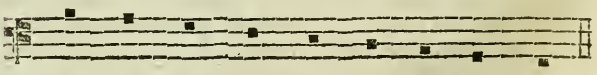
G	F	E	D	C	B	A
ſol	fa	mi	re	ut	ſi	la.

Etendue de cette Clef en montant & en deſcendant.



A B C D E F G a b.

la, ſi, ut, re, mi, fa, ſol, la, ſi.



b a G F E D C B A.

ſi, la, ſol, fa, mi, re, ut, ſi, la.

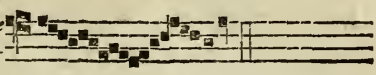
Il eſt aiſé de voir qu'après les ſept notes on reprend le même ordre pour continuer de monter, & que pour cela on prend des notes de la ſeconde Gamme.

CHAP. V.

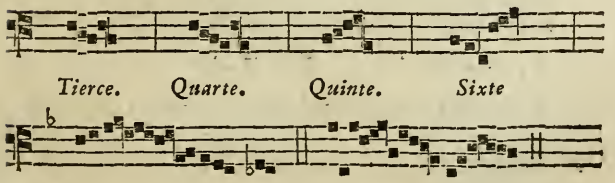
Si le Chant descendoit plus bas il faudroit monter la clef à la premiere ligne, ou ajouter une petite barre ou reglet pour ces notes surnuméraires ; & pour les lettres, reprendre le G au-dessous de l'A & l'F au-dessous du G, &c. ce qui est très-rare pour l'F, & assez commun pour le G dans le Plain-chant : c'est pour cela que Guy n'a pas été plus loin pour commencer sa Gamme la plus basse, & a pris le Γ gamma ou G grec pour le distinguer de l'autre, d'où est venu le nom de Gamme, comme nous l'avons dit.

Exemple de l'addition de ligne ou barre.

Les mêmes notes par le changement de Clef remontée d'une ligne.



Sons disparats conjoints & disjoints par Tierce, Quarte, Quinte. Sixiéme & Octave.



On voit ici sur quelle cordes peut être posé le bémol avec la clef de *fa*.

SECONDE GAMME *& qui est la plus commune.*

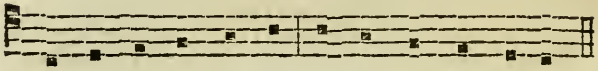
Cette Gamme est composée de la Gamme fondamentale en prenant moitié du premier Tétracorde, le second Tétracorde en entier, & partie du troisiéme.

Comme la clef suivante est la plus commune & la premiere appellée clef d'*ut*, parce que c'est toujours un *ut* sur sa corde, c'est sur cette clef que Guy Aretin a formé son Exacorde ou six cordes, aux notes duquel Exa-

CHAP. IV.

corde il a donné les noms qu'elles ont eu juſqu'à nous, au lieu des noms alphabétiques.

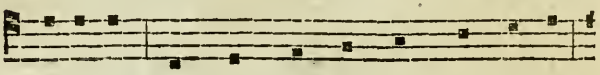
EXACORDE DE GUY.



ut, re. mi, fa, ſol, la. la, ſol, fa, mi, re, ut.

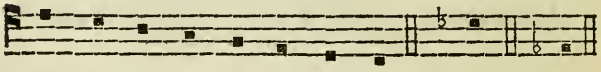
C, D, E, F, G, a. a, G, F, E, D, C.

*Octave de la premiere Clef d'*ut *en montant & en deſcendant*



ut. ut, re, mi, fa, ſol, la, ſi, ut,

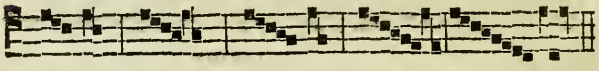
C, D, E, F, G, a, b, c,



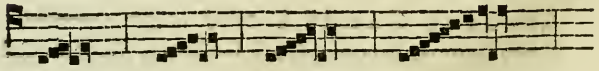
ut, ſi, la, ſol, fa, mi, re, ut. za. ma,

c, b, a, G, F, E, D, C.

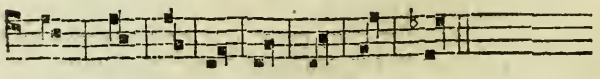
*Sons conjoints & diſjoints ſur la premiere Clef d'*ut



3. *mineure.* 4. 5. 6. 8.



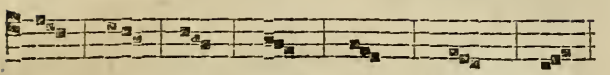
3. *majeure.* 4. 5. 8.



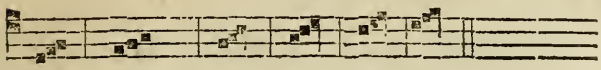
3. 4. 5. 3. 4. 5. 6. 6.

EXEMPLES DE TIERCES REMPLIES.

CHAP. V.



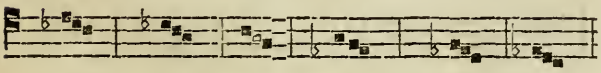
3. min. 3. maj. maj. min. inv. min. maj. maj.



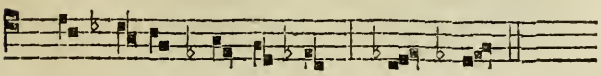
min. min. inv. maj. min. maj. min.

EXEMPLES DE TIERCES

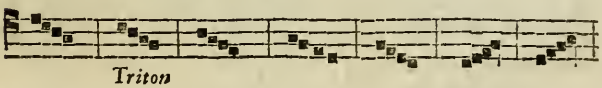
par ♭ *mol dans le haut & dans le bas.*



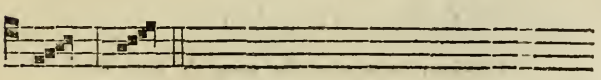
3. min min. maj. maj. min. min.



EXEMPLES DE QUARTES REMPLIES.

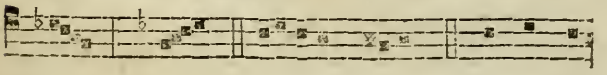


Triton



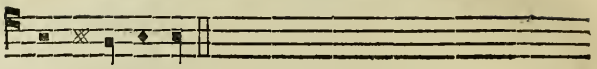
Pour éviter le Triton on met le bémol sur le si, *ou le dieſe sur le* fa.

EXEMPLE.



comme In hymnis

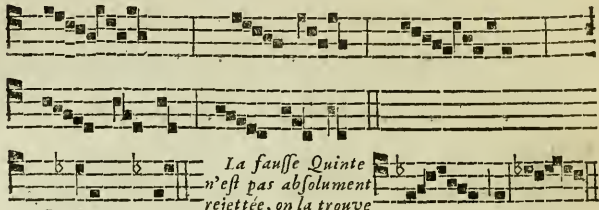
CHAP. V.



& can-ti-cis.

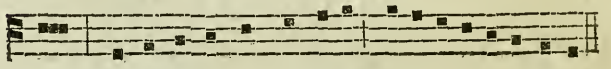
On trouve rarement le dieſe employé dans les Livres du Plain-chant ; mais les Chantres qui ont un peu de goût y ſuppléent aiſément.

Exmples de Quintes remplies & non remplies.



Mais ſi la fauſſe Quinte étoit jointe à une fauſſe Quarte, elle ſeroit abſolument rejettée, comme on le verra ci-après.

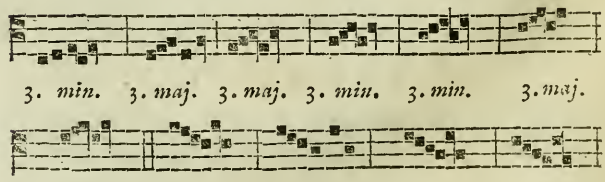
SECONDE CLEF D'*ut très-uſitée,*

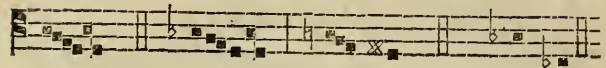


ut. F, G, a, b, c, d, e, f.

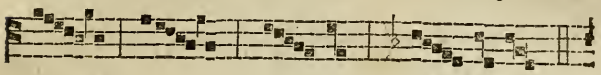
fa, ſol, la, ſi, ut, re, mi, fa.

Différens Intervales des notes de cette Clef.

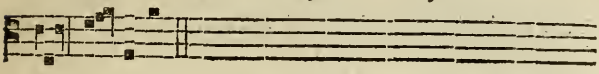




Triton. *Correction du Triton* *za.* *ma.*

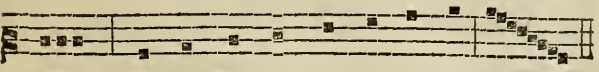


5. fauſſe. 5. 5. 5.



6. 8.

TROISIE'ME CLEF D *ut très-uſitée par ceux qui emploient les douze Modes.*

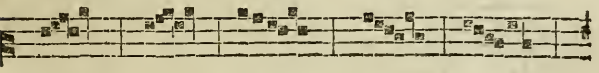


ut. la, ſi, ut, re, mi, fa, ſol, la.

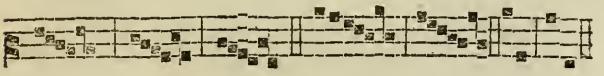
a, b, c, d, e, f, g, aa.

Différens Intervalles des notes de cette Clef.

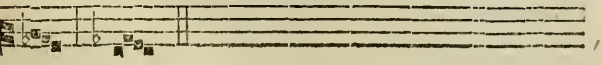
3. *maj.* 3. *min.* 3 *min.* 3. *maj.* 3. *min.*



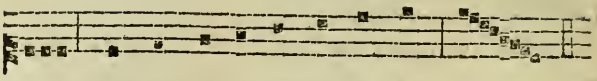
3. *min.* 3. *maj.* 4. 4. 4.



4. 4. 4 5. 5. 8. 8.



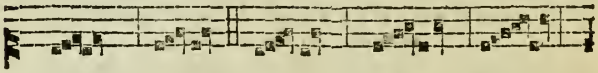
*Quatrième Clef d'*ut *peu uſitée.*



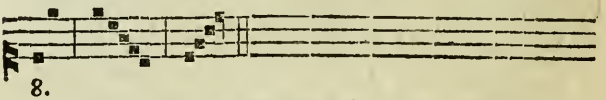
ut. ut, re, mi, fa, ſol, la, ſi, ut.
c, d, e, f, g, aa, bb, cc.

On voit que cette clef nous mene à deux dégrés au-deſſus du ſyſtême des Grecs, & deux au-deſſous de l'étendue de la Gamme de Guy.

Différens Intervalles des notes de cette Clef.



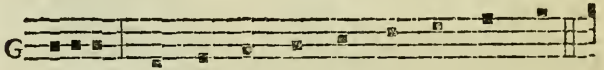
3. *min inv.* 3. *maj.* 4. 4. 5.



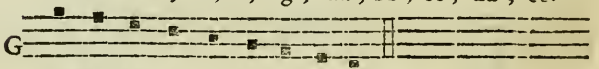
8.

Il eſt aiſé de former tels Tons & tels Intervalles qu'on voudra, en ſuivant le même ordre qu'aux autres clefs.

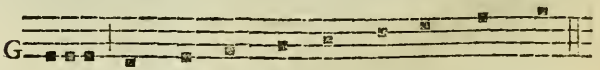
CLEF QU'ON APPELLE DE G RE SOL *extrêmement rare en Plain-Chant.*



ſol. re, mi, fa, ſol, la, ſi, ut, re, mi.
d, e, f, g, aa, bb, cc, dd, ee.



Ici finit la Gamme de Guy, à laquelle on peut encore ajouter le reſte du troiſiéme alphabet.



ſol. fa, ſol, la, ſi, ut, re, mi, fa, ſol.
f, g, aa, bb, cc, dd, ee, ff, gg.

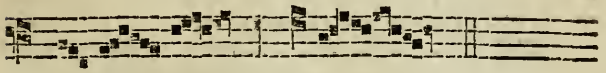
CHAP. V.

On voit que les progrès iroient à l'infini, ſi la voix humaine, ou même les Inſtrumens pouvoient y fournir.

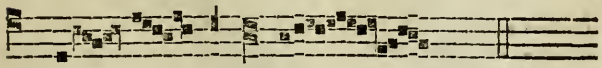
Ces différentes clefs renferment la plus grande étendue des voix, puiſqu'elles contiennent trois Octaves, ce qui ne ſe peut jamais trouver dans une piece de Plainchant; néanmoins il pourroit arriver qu'on fit emploi de la clef de *G re ſol*; par exemple, ſi une piece étoit notée ſur la quatriéme clef d'*ut* &, qu'elle paſſât de quelque note en haut l'étendue de ſon Octave.

Exemple des changemens de Clefs dans une même piece de Chant.

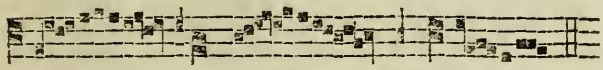
(Soyez attentif aux Guidons.)



*De la premiere fondamentale à la premiere clef d'*ut.



*De la premiere Clef d'*ut *à la ſeconde.*

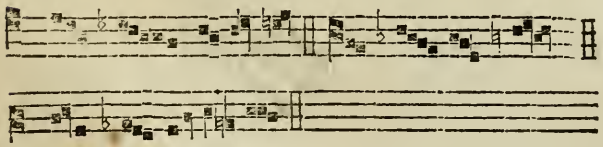


De la ſeconde à la troiſiéme. *Retour à la ſeconde.*

Ces Exemples doivent ſuffire.

Nous avons déja averti qu'on peut éviter ces changemens de clef en ajoutant des lignes pour les notes redondantes

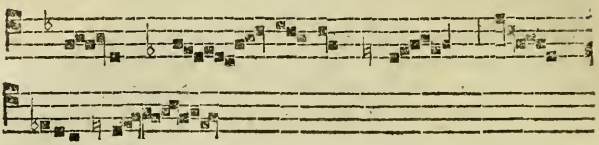
Exemples du ♭ *mol ſur le ſi &* ♮ *du retour du* ♮ *quarre.*



Les Anciens ne connoiſſoient que le *ſi* variable, comme on l'a remarqué ci-devant.

CHAP. V.

Exemples du bémol sur le mi *& du retour du béquarre.*



Le bémol sur le *mi* ne se peut guerre trouver que dans les pieces du douziéme Mode mises sur la position du sixiéme.

On trouve dans plusieurs Livres nouveaux un bémol sur le *si* d'en bas de la clef de *fa*, ce qui n'arrive que dans les pieces du dixiéme Mode mises sur la position du second, comme le R. *Sancta & immaculata virginitas.*

C'étoit pour éviter cette multitude de figures *b* mol en haût *b* mol en bas, & pour conserver les Modes dans leur position naturelle, & rendre sensible ces différens Modes, que les Anciens évitoient la confusion qui se trouve aujourd'hui par la réduction des douze Modes à huit, comme on le vera ci-après.

On doit s'exercer long-tems sur la note, seulement, dans les Livres de Plain-chant : quand on sçaura parfaitement solfier & entonner les notes, pour lors on fera l'application des paroles, avec le secours du Maître. On fera bien de s'appliquer d'abord aux pieces notées sur la premiere clef d'*ut*, quand on y sera affermi on passera aux autres.

On trouvera dans ce Livre de quoi s'exercer sur toutes sortes de clefs en usage.

CHAPITRE VI.

CHAPITRE VI.

De l'origine des Modes du Chant.

IL y a, comme on l'a vu, sept notes dans le Chant, *la*, *si*, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*. marquées par A, B, C, D, E, F, G. On peut les doubler à l'infini, s'il étoit possible à la voix de les exécuter; mais les Anciens qui ont étudié la nature, c'est-à-dire la portée naturelle des voix & qui ont remarqué qu'elles n'alloient pas au de-là de deux Octaves, se sont bornés a quinze notes, comme on a pu le remarquer dans l'arrangement des quatre Tétracordes des Grecs. La seconde Octave n'étant que la répétition de la premiere, ils s'en sont tenus à cette premiere pour le partage des Modes.

Ces sept notes de Chant ont chacune une Octave, & chaque Octave se divise de deux façons, ce qui produit quatorze Octaves différentes, dont deux sont fausses.

La premiere division d'Octave se fait, de la derniere note de l'Octave à la quinte au-dessus, & de cette quinte à la quarte encore au-dessus: cette division s'appelle *Harmonique*.

La seconde division se fait en montant de la derniere note de l'Octave à la quarte au-dessus, & de cette quarte à la quinte aussi au-dessus; cette division s'appelle *Arithmétique*.

On voit par-là que chaque Octave se partage de deux façons, sçavoir, l'une a la quinte en bas, & la quarte au-dessus; l'autre a la quarte en bas & la quinte au-dessus.

Ainsi la division *Harmonique* consiste dans la quinte en bas & la quarte au-dessus; & la division *Arithmétique*, dans la quinte en haut & la quarte au-dessous.

Suivant le P. Kyrquer, la premiere division s'appelle harmonique, parce que la quinte rend toujours consonante la quarte qui est au-dessus, ce qui produit une bonne harmonie.

Chap. VI.

La seconde division s'appelle arithmétique, dit, ce Pere, parce que, comme chez les Arithméticiens, le nombre plus grand, tient la place supérieure, & le moindre la place inférieure; de même dans cette disposition de division, la quinte occuppe le dessus & la quarte le dessous.

Ces deux différentes divisions d'une même Octave constituent deux Modes, vulgairement & mal-à-propos appellés Tons.

Le Mode qui a la division harmonique, a toujours, pour sa note finale, la plus basse note de son Octave; ainsi il a la quinte & la quarte au-dessus de sa finale.

Le Mode qui a la division arithmétique, a toujours pour note finale la plus basse de sa quinte, & a la quarte au-dessous.

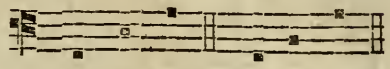
Les Modes de la division harmonique, s'appellent *Authentes*, ou *Principaux*, ou *Supérieurs*, & sont Impairs.

Les Modes de la division arithmétique s'appellent *Plagaux*, ou *Collatéraux*, ou *Inférieurs*, & sont Pairs.

TABLEAU DES DIFFE'RENTES OCTAVES *& de leurs Diviſions.*

Harmonique *Aritbmétique.*

Premiere Octave. *Diviſion.*



A, la, mi, la. 9. A, la, re, la. 2.

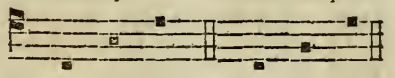
Harmonique. *Arithmétique.*

Seconde Octave. *Diviſion.*

B. ſi, fa, ſi. B. ſi, mi, ſi. 4.

Harmonique. *Arithmétique.*

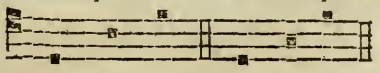
Troiſiéme Octave. *Diviſion.*



C, ut, ſol, ut. 11. C, ut, fa, ut. 6.

Harmonique. *Arithmétique.*

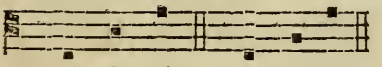
Quatriéme Octave, *Diviſion.*



D, re, la, re. 1. D, re, ſol, re. 8.

Harmonique. *Arithmétique.*

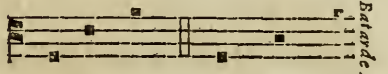
Cinquiéme Octave. *Diviſion.*



E, mi, ſi, mi. 3. E, mi, la, mi. 10.

Harmonique. *Arithmétique.*

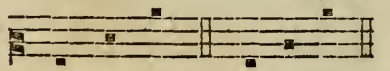
Sixiéme Octave. *Diviſion*



F, fa, ut, fa. 5. F, fa, ſi, fa,

Harmonique. *Arithmétique.*

Septiéme & derniere Octave. *Diviſion*

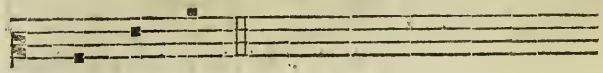


G, ſol, re, ſol. 7. G, ſol, ut, ſol. 12.

CHAP. VI.

On a transporté le neuviéme Mode à l'*a* de la seconde Octave alphabétique de cette sorte.

Division Harmonique de la premiere Octave portée au second alphabet.



.A, la, mi, la, 9.

Il est aisé de voir que chaque Octave se divise en deux intervalles, tous deux bons, mais inégaux.

En retranchant les deux Divisions appellées *Batardes* ou de mauvaise espece, il en restera douze, qui sont les douze Modes, si connus des Anciens, qui en ont laissé des Exemples dans tous les Livres.

Le premier Mode se forme de la premiere division de la quatriéme Octave.

Le second de la seconde division de la premiere Octave.

Le troisiéme de la premiere division de la cinquiéme Octave.

Le quatriéme de la seconde division de la seconde Octave.

Le cinquiéme de la premiere division de la sixiéme Octave

Le sixiéme de la seconde division de la troisiéme Octave.

Le septiéme de la premiere division de la septiéme Octave.

Le huitiéme de la seconde division de la quatriéme Octave.

Le neuviéme de la premiere division de la premiere Octave.

Le dixiéme de la seconde division de la cinquiéme Octave.

L'onziéme de la premiere division de la troisiéme Octave.

Le douziéme de la seconde division de la septiéme Octave.

CHAP. VI.

Autre Tableau dans lequel les quatorze Octaves & leurs différentes divisions sont frappantes.

	A		B		C		D	
Quarte au-dessus.	la,		si,		ut,		re,	
Quinte.	mi,	mi.	fa,	fa.	sol,	sol.	la,	la
Finale.	la,	la.	si,	si.	ut,	ut.	re,	re.
Quarte au-dessous.		mi.		fa.		sol.		la.
	9.	10.	*	*	11.	12	1.	2

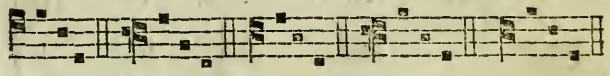
	E		F		G	
Quarte au-dessus.	mi,		fa,		sol,	
Quinte.	si,	si.	ut,	ut.	re,	re.
Finale.	mi,	mi.	fa,	fa.	sol,	sol.
Quarte au dessous.		si.		ut.		re.
	3.	4.	5.	6.	7.	8.

Il est encore aisé de remarquer ici les différentes divisions des Modes : quels sont les Supérieurs, quels sont les Inférieurs, comment ils ont tous une Octave d'étendue, & en quoi chaque Octave est différente de l'autre. Il faut remarquer aussi, que chaque couple a la même Quinte au-dessus de sa finale, & que la différence du Pair & de l'Impair est que l'Impair a la quarte au-dessus de la quinte, & le Pair a la quarte au-dessous de cette quinte.

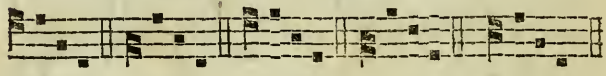
CHAP. VI. Quelques Auteurs n'ayant égard qu'à la quinte propre à chaque Mode, ont dit, tel Mode eſt en *A mi la*, en *C ſol ut*, &c.

Les deux Octaves batardes marquées par l'aſtériſque * ſont encore ici très-remarquables

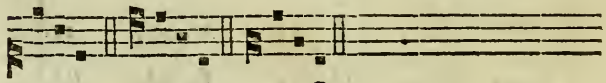
Autre Tableau dans lequel les douze Octaves ſont rangées ſuivant l'ordre de leurs notes finales, tiré du Traité de la Muſique de M. Ozanan.



1, D. 2, D. 3, E. 4, E. 5, F.



6, F. 7, G. 8. G. 9, A. 10, A.



11, C. *ou.* 12, C.

La double Octave du B eſt rejettée comme ci-devant dans les deux premiers Tableaux.

On a réduit particulierement dans le Romain ces douze Modes a huit, en attribuant le neuviéme au premier, le dixiéme au ſecond, l'onziéme au cinquiéme, & le douziéme au ſixiéme. * Le dixiéme a néanmoins été conſervé dans le Répons *Hæc dies* de la Fête de Pâques, & autres Répons Graduels.

En conſéquence decette réduction les neuviéme & dixiéme Modes qui ſont en *A* ſe tranſpoſent au premier & au ſecond, qui ſont en *D*; le onziéme & le douziéme qui ſont

* Cette réduction eſt plus ancienne quant à la dénomination, mais on voit par les plus anciens Livres, qu'on les noteit néanmoins ſuivant leur nature.

en *C*, se transportent au cinquiéme & au sixiéme qui sont en *F*.

Les Anciens avoient encore trouvé une autre maniere de noter ces Modes, qui étoit de les transposer à la quarte au-dessus. L'Antienne *Benedicta tu*, de la Sainte Vierge en est un reste: on l'a trouvera ci-après quand on traitera du IV. Mode. On donnera encore d'autres exemples de la transposition des Modes par leur élévation à la quarte, avec les raisons qu'avoient les Anciens pour les transposer.

Il est bon de sçavoir pourquoi les Anciens ont rejetté les deux Octaves qu'ils appelloient *Batardes*; en voici la raison. C'est que leur division se fait par une fausse quinte & une fausse quarte dans la division Harmonique: & par une fausse quarte & une fausse quinte dans la division Arithmétique: ce qui fait que ces deux Octaves sont de *Mauvaise espece*. Ainsi des sept Octaves Diatoniques, il n'y en a que six qui aient une quinte juste en leur partie grave, & par conséquent il n'y a que six *Modes authentes*: il n'y en a non plus que six qui aient une quarte juste en leur partie grave ou inférieure, il s'ensuit aussi qu'il n'y a que six Modes *Plagaux* ou *Collatéraux*. *Thomas Freigius de Musica.*

Chaque Mode authente a son Collatéral: la quinte qui est la partie grave de l'authente, est la partie aiguë de son Collatéral: & la corde grave de cette quinte est la corde finale de l'un & l'autre Mode.

La connoissance des douze Octaves régulieres, & de leur transposition à la quarte au-dessus, fera aisément trouver à quel Mode appartient quelque Chant que ce soit, pourvu qu'il soit régulier, autrement il ne sera digne que de mépris.

CHAPITRE VII.

Des Modes du Chant en général.

LE *Mode*, suivant M. Ozanan, est un certain ordre dans l'invention d'un Chant, qui nous engage à employer plus souvent certaines cordes que d'autres, parce

CHAP. VII.

qu'elles sont naturelles, ou essentielles au Mode; ce qui nous oblige à éviter certaines autres cordes qui n'en sont pas, & enfin à finir par une certaine corde qui est celle qui donne le nom au Mode. L'emploi de ces cordes s'appelle *Modulation*.

M. Brossart. Dict. de Musique.

On peut dire encore que le Mode est une maniere de commencer, de continuer & de finir un Chant qui engage à se servir plûtôt & plus souvent de certains sons ou cordes que d'autres.

La Modulation, dit encore M. Ozanan, est la maniere de faire promener un Chant dans son Mode, de n'en sortir qu'à propos pour entrer dans un autre qui lui soit compair, d'y rentrer de même sans que l'oreille en soit choquée, & enfin de finir sur le Ton ou la corde du Mode.

Moduler, selon M. Brossart, n'est autre chose que faire passer un Chant par tous les sons compris dans une Octave, de maniere cependant qu'on passe plus souvent par les sons essentielles que par les autres.

Par ces définitions on sent la différence de *Mode* & de *Modulation*.

Un usage assez commun & déja ancien appelle *Ton* le *Mode*; mais le véritable nom est Mode, en latin *Modus*, ce qui est appellé *Maneria* dans le Traité du Chant attribué à Saint Bernard.

M. Ozanan,

Comme on ne considere que les cordes Diatoniques, on ne donne à chaque Mode que l'étendue d'une Octave. Si le Mode alloit plus loin que l'Octave, on l'appelloit autrefois *Mode superflu*: s'il se bornoit à moins, on l'appelloit *Mode diminué*. Ainsi chaque Mode a sa rédundance & son ellipse: sa rédundance, quand il a plus de notes que son Octave n'en contient; son ellipse, quand il en a moins.

Th. Freig.

Un Mode ne se promene pas toujours uniquement dans son Octave, souvent il prend quelques notes au-dessus ou au-dessous: rarement l'un & l'autre.

Les Anciens, suivant M. Rollin, n'avoient que deux especes de Modes. Le *Parfait* & l'*Imparfait*. Le Parfait rempliſſoit le Pentacorde ou une Quinte; l'Imparfait rempliſſoit seulement le Tétracorde ou une Quarte. Les Chants étoient alors modérés & simples, en sorte qu'ils passoient rarement la Quarte ou la Quinte.

Tels sont encore aujourd'hui les Chants des Préfaces

de la Messe, celui du Symbole de la Messe, le *Gloria in excelsis* du second Mode qui se chante à Paris les Dimanches, & à Sens aux Fêtes doubles-majeures, le R. bref *Verbum caro*, qu'on trouvera ci-après. Le Chant des Répons brefs avec *Alleluia* à Paris & dans le Romain, & plusieurs autres. CHAP. VII.

Peu à peu on a poussé les Chants à la sixiéme, enfin à l'Octave : & il est arrivé, soit par la qualité des voix, soit pour flatter davantage l'oreille qu'on a doublé les Octaves : les uns chantant gravement sur la premiere ; les autres, avec plus d'éclat sur la seconde, néanmoins d'accord avec les premiers, ce qui produit un effet fort agréable & qui ne cause aucune confusion.

Lors, dit M. Rollin, que plusieurs voix concertoient ensemble, elles chantoient ou à l'unisson, ce qui s'appelloit *Homophonie :* ou à l'Octave & même à la double Octave, & cela se nommoit *Antiphonie.* 145.

Comme la portée naturelle des voix ne s'étend pas plus loin que les deux Octaves, on peut dire que cette étendue qui renferme les quinze dégrés des quatre Tétracordes, est le plus parfait système du Chant que les Grecs appellent le double *Diapason*, parce qu'il parcourre deux fois les notes essentielles du Chant a, b, c, d, e, f, g. *Musici certe quos symphonetas (barbarè compositores) vocant, unam ac supremam vocem, id est, basin & discantum rarò ultra disdiapason extendunt, ait Glareanus, aut si extendunt ex Octavis judicantur. Disdiapason seu decima quinta maximum systema est.* Thom. Frei.

On a voulu aussi augmenter l'étendue dans le bas, ce qui a fait appeller cette partie la Basse, *Hypaton.* C'est l'ouvrage des voix qu'on appelle *Basse-contres.*

Comme toutes les voix ne peuvent aller à l'Octave parfaite au-dessus ou au-dessous, cela a fait inventer différents accords. Ce Chant s'appellent *Contre-point, Fleurtis, Déchant,* en latin *Discantus*, ou enfin *Chant-sur-le-Livre.* On l'appelle *Contre-point* parce qu'autrefois les Compositeurs mettoient au lieu de notes des points contre des points. Les Anciens ignoroient le Contre-point, dit M. Ozanan, & s'attachoient seulement à la Mélodie & au mouvement, sans se mettre en peine de l'harmonie, si ce n'est qu'ils faisoient quelquefois

CHAP. VII. §. V.

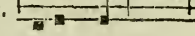
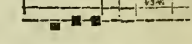
de longues tenues pendant que les autres voix cheminoient en forme d'une Muſette ou d'une Vielle. La Muſique ancienne a ignoré le Contre-point, dit auſſi M. Rolin : on prétend que c'eſt un titre inconteſtable de préférence pour la moderne ; ce célébre Auteur n'en convient pas, il paroît même inſinuer le contraire pag. 253, & ſuivantes. M. le Beuf dans ſon Traité Hiſtorique ſur le Chant Eccléſiaſtique parle aſſez au long de ces innovations dans le Chant Grégorien, comme de l'*Organiſation* du Chant, du *Faux-bourdon*, du *Contrepoint*, ou du *Déchant*.

78. 79.

L'organiſation du Chant conſiſtoit à inſérer de tems en tems des accords à la Tierce.

EXEMPLE.

Il faut ſuppoſer quatre Perſonnes qui chantent enſemble.

deux chantent.  & les deux autres. 

Gaude-a- mus. Gaudea- mus.

On obſervoit la même choſe à toutes les Intonations qui ſe faiſoient par pluſieurs voix, & aux finales des Verſets qui indiquoient la réclame du Chœur. De-là vient l'origine des cadences, dont on parlera dans le ſeconde Partie, au ſujet des Intonations.

Ces différentes innovations, ſur-tout le Contrepoint, furent pouſſées à l'excès, & corrompirent le Chant Grégorien de telle façon, que le Pape Jean XXII. dans ſa *Bulle Docta Sanctorum*, crut devoir réprimer cette licence qui faiſoit mépriſer les vrais principes du Chant. Ces nouveaux Auteurs, dit-il, « ignorent ſur quoi ils bâtiſſent, ils méconnoiſſent les Tons » qu'ils ne ſçavent pas diſtinguer les uns des autres, même ils les confondent. » *Nonnulli novellæ ſcholæ diſcipuli dum... novis notis intendunt, fingere ſuas, quàm antiquas cantare malunt... adeo ut interdum Antiphonarii & Gradualis fundamenta deſpiciunt, ignorent ſuper quo ædificant, tonos neſciant, quos non diſcernunt, imò confundunt :*

Extrav. eg commun. Lib. 3. Tit. 1.

cum ex earum multitudine notarum aſcenſiones pudicæ, deſcenſioneſque temperatæ plani cantûs quibus toni ipſi ſecernuntur, ad invicem obfuſcentur : currunt enim, & non quieſcunt, aures inebriant & non medentur : geſtibus ſimulant quod depromunt, quibus devotio quærenda contemnitur, vivanda laſcivia propalatur. Tel eſt le portrait que cette Bulle fait du Contre-point, qui par ſes notes multipliées & chantées avec rapidité, fait méconnoître la gravité, la beauté, la douceur des progreſſions du Chant. Loin d'inſpirer la dévotion, il enivre les oreilles de ſons peu modeſtes & contraires à la piété, il fait perdre tout le fruit du Chant, qui eſt d'exciter la dévotion des fidéles : *Ut fidelium devotio excitetur*, puiſqu'il eſt impoſſible aux Auditeurs d'entendre ce que l'on chante.

Cette innovation étoit dès ce tems ſi accréditée, qu'il ne fut pas poſſible de l'abolir entierement, & le Pape Jean XXII. fut obligé d'uſer de condeſcendance. Dans ſa Bulle, il permet, ou plûtôt, il n'entend pas empêcher qu'aux Solemnités on ajoute quelques accords mélodieux, comme de l'Octave, de la quinte, de la quarte & ſemblables ſur le Chant ſimple ; a condition toutefois que le Chant n'en ſoit en aucune façon gâté & altéré, mais que ces accords n'aient d'autre effet que de flatter l'oreille, exciter la dévotion & d'empêcher les eſprits de s'engourdir en chantant les louanges de Dieu. *Non intendimus prohibere quin interdum diebus Feſtis precipuè ... aliquæ conſonantiæ quæ melodiam ſapiunt, putò Octavæ, quintæ, quartæ, & hujuſmodi ſupra cantum Eccleſiaſticum ſimplicem proferantur : ſic tamen, ut ipſius cantûs integritas illibata permaneat, & nihil ex hoc de bene memorata muſica immutetur ; maximè cum hujuſmodi conſonantiæ auditum demulceant, devotionem provocent, & pſallentium Deo animos torpere non ſinant.*

La condition eſt bien mal obſervée. M. Le Beuf ne diſſimule pas que le Contre-point a été blâmé par de grands hommes.

Ceux qui chantent comme il y a ſur le Livre, ne chantent autre choſe que ce qui eſt marqué. Ceux qui chantent les accords répétent, comme dans la Muſique, pluſieurs fois les mêmes notes. Mêlange bizarre de Plain-chant & de Muſique, qu'on peut juſtement appeller *Cacophonie*.

CHAP. VII.

Les Egliſes qui ont admis la Muſique, font uſage du Contre-point, ce qui fait que le gros du Chœur chante le pur Plain-chant, & les autres cette eſpece de Muſique dont le Plain-chant eſt la baſe. Ces différens accords font parfaitement ſur l'Orgue qui ne doit & ne peut donner que des ſons : mais les Chantres, qui tâchent d'imiter l'Orgue, ne doivent-ils donner que des ſons ? ne doivent-ils pas ſe nourrir & nourrir les Auditeurs, en leur préſentant mélodieuſement le ſens du texte, pour exciter de pieux ſentimens ? Le Contre-point n'eſt propre qu'a empêcher d'entendre le ſens de ce que l'on chante, comme l'a judicieuſement remarqué Denis le Chartreux.

De vita canonicorum. art. 20.

Le Faux-bourdon à la même origine que le Contre-point, mais il n'a pas toujours les mêmes inconvéniens. Quand il eſt bien éxécuté, que toutes les voix, quoique ſur différens Tons, prononcent enſemble la même ſyllabe, il a ſes agrémens & il peut être admis de tems en tems. Il faut cependant convenir qu'il tient moins de la majeſté & de la gravité ſi convenables dans l'Office Divin, qu'un uniſſon, ou un accord uni de toutes les voix, une vraie Homophonie. On a vu ci-devant combien les Anciens faiſoient cas de l'uniſſon. Croira-t-on que le Faux-bourdon eût été du goût de S. Athanaſe & de S. Auguſtin ? Qu'on liſe ce que dit celui-ci dans ſes Confeſſions. Il n'eſt pas d'avis qu'on banniſſe le Chant de l'Egliſe, mais il lui paroît qu'il ſeroit plus sûr de s'en tenir à la pratique de S. Athanaſe Evêque d'Alexandrie, qui faiſoit chanter les Pſeames avec ſi peu d'inflexion de voix, que c'étoit plutôt les réciter que les chanter. *Tutiùs mihi videtur, quod de Alexandrino Epiſcopo Athanaſio ſæpe mihi dictum commemini : qui tam modico flexu vocis faciebat ſonare lectorem Pſalmi, ut pronuntianti vicinior eſſet quàm canenti.* Il falloit que cette Pſalmodie fût bien ſimple.

C. 1. p. 20. & 21.

Confeſſ. L. 10. 33. 2.

APRE'S cette digreſſion au ſujet des innovations dans le Chant Grégorien, revenons aux douze Octaves Diatoniques, & faiſons l'arrangement des différens Modes qui en proviennent.

A proprement parler il n'y a que ſix Modes principaux, mais dont chacun eſt double. Ces Modes ainſi

CHAP. VII.

consídérés suivant les Tableaux que nous en avons donnés dans le Chapitre précédent, il est aisé de remarquer qu'on n'a pu placer la premiere des finales avant la note D ou *re*, que les Grecs appellent *Lycanos hypaton, celle des principales qui se touche du premier doigt*, parce qu'il falloit laisser de quoi trouver la Quarte au-dessous de la Quinte pour le Mode compair, qu'on peut appeller le *premier Mode inverse*, & qui constitue notre second Mode.

Voyez C. iv. Système Diatonique des Grecs.

(En considérant comme double chacun des six Modes principaux, on trouve ce que quelques Auteurs ont appellé *Inversion des Modes du Chant.*)

N'y ayant que six notes finales, sçavoir *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la ut*, marquées par les lettres D, E, F, G, A, C, en leur donnant à chacune deux Modes; par un ordre naturel on trouvera quel rang tiennent entre eux ces Modes, eu égard à leurs finales.

Le *D* sera pour le premier & le deuxiéme; l'*E* pour le troisiéme & le quatriéme; l'*F* pour le cinquiéme & le sixiéme; le *G* pour le septiéme & le huitiéme; l'A pour le neuviéme & le dixiéme; enfin le C est pour l'onziéme & le douziéme.

Nous avons déja dit que ces quatre derniers ont été rapportés aux premiers: il y a néanmoins une différence essentielle entre ces modes & ceux auxquels on les rapporte. Cette différence consiste dans la situation du Demiton & de la corde variante: le Demiton & la corde variante étant autrement placés dans un Mode & autrement dans un autre, l'ordre & la modulation de ces Modes est très-différente. Si on veut bien y faire attention, on trouvera le Demiton & la corde variante différemment placés dans le Mode rapporté & dans celui auquel on le rapporte; par exemple, dans un Chant du 1. en A, on trouvera la note variante *si* à la seconde corde au-dessus de la finale *la*, & le Demiton fixe *mi* au-dessus de la quinte *mi, fa*: qu'on transpose ce Chant au premier en D, on trouvera le Demiton fixe au-dessus de la finale *re*, & la corde variante au-dessus de la quinte *la si*. Ainsi le 1. en A aura l'Exacorde mineur, & le 1. en D aura l'Exacorde majeur, d'ailleurs la corde variante occupera le bas dans le 1.

CHAP. VII.

en A, & dans le 1. en D elle ſera en haut : ce qui montre évidemment que les eſpeces de ces Modes ſont eſſentiellement différentes de celles auxquelles on les rapporte, & par conſéquent conſtituent des Modes particuliers, qu'on feroit, ce ſemble, beaucoup mieux de conſerver, à l'exemple des Anciens, que de les confondre avec ceux dont ils ſont ſi différens. Non qu'il ſoit néceſſaire de les nommer neuviéme, dixiéme, onziéme & douziéme ; mais il ſeroit à propos, en leur donnant les noms numéraux de ceux auxquels on les rapporte, de les noter ſuivant leur nature.

Il eſt vrai qu'on a tâché de rémédier à cette confuſion, & qu'on y rémédie en effet par un bémol qui domine dans toute la Piece tranſpoſée, & qui fait faire les Demitons, où ils ſeroient naturellement, ſi la Piece étoit dans la poſition qui lui convient : c'eſt pourquoi le bémol devient eſſentielle à ces Pieces ainſi tranſpoſées. Comme la mélodie exige quelquefois qu'on adouciſſe le Demiton de deſſous, qui dans cette tranſpoſition eſt du *mi* au *fa*, il faut pour lors un ſecond bémol, ce qui ſurcharge de figures, & fait une ſeconde corde variante, contre la regle des Anciens. On ne doit point oublier que les Anciens n'ont employé le bémol que comme accidentel & jamais comme eſſentiel. On pourroit donc ſans inconvénient ne ſe pas écarter de leur méthode.

POUR bien diſcerner toutes les différentes eſpeces de Chant, ou les différens Modes, il faut en connoître la ſource : c'eſt d'elle que vient la multiplicité & la diverſité des Modes. Pour faire ce diſcernement, on doit remarquer, 1. quelle eſt la finale de la Piece de Chant, 2. de quelle nature eſt la quarte de cette finale en montant, 3. de laquelle des douze Octaves eſt cette Piece de Chant, ce qui fera trouver 4. quelle eſt ſa dominante.

La corde finale d'une Piece de Chant eſt celle qui la termine. Dans un Répons c'eſt la derniere note du ℟. & non celle de ſon ℣. qui eſt la finale ; dans toute autre Piece, c'eſt la derniere note de cette Piece.

Lorſqu'on a remarqué cette note finale, il faut enſuite examiner par quels ſons ou Tons cette finale monte, & ſur quelle corde ſe trouve le Demiton. Cet exa-

men eſt abſolument néceſſaire quand les Modes ſont tranſpoſés : ſans une attention particuliere au rapport qu'a le Demiton avec la note finale, on eſt en danger d'adjuger à un Mode une Piece qui n'en eſt pas (On en trouvera un exemple lorſque nous traiterons de la tranſpoſition du premier Mode.)

CHAP. VII.

II. *Partie art.* 1. §. 2.

Il eſt donc très-important de bien connoître le rapport qu'a la finale de chaque Mode avec le Demiton, ſelon un Tétracorde qui ſe forme de cette corde finale & des trois qui la ſuivent en montant, c'eſt-à-dire, en commençant chaque Tétracorde par la finale du Mode, comme 1. *re*, MI, *fa*, *ſol* : 2. MI, *fa*. *ſol*, *la* : 3. *fa*, *ſol*, *la*, ZA : 4. *ſol*, *la*, SI, *ut* : Les Tétracordes qui ſe forment des notes *la*, SI, *ut*, *re* : & d'*ut*, *re*, MI, *fa*, ont la même progreſſion & les mêmes rapports au Demiton que le premier & le troiſiéme, & on doit en porter le même jugement.

Brev. Par. monit. ad cal-cem.

On ſçait que le *mi* n'eſt que Demiton par rapport au *fa* : que le *ſi* n'eſt que Demiton par rapport à l'*ut* : que le *ſi* étant bémolizé n'eſt auſſi que Demiton par rapport au *la* : c'eſt de la place qu'occupe le Demiton dans chaque Tétracorde qu'on connoît enfin d'une maniere indubitable à quels Modes appartiennent les différentes Pieces de Chant, & à quelles eſpeces les Grecs les adjugeoient. On a ſuivi ces anciens Maîtres.

C'eſt pourquoi les Pieces qui ſe terminent au *re* ayant le Demiton dans le milieu de leur Tétracorde, elles ſont appellées Meſopycnes.

Celles qui ſe terminent ſur le *mi* ayant le Demiton à leur finale au bas de leur Tétracorde, ſont appellées : Barypycnes.

Celles qui ſe terminent ſur le *fa* & ſur le *ſol* n'ayant le Demiton qu'au-deſſus de la tierce finale, ou au haut de leur Tétracorde, produiſent des ſons aigus, c'eſt pour cette raiſon que ces Pieces ſont appellées : Oxypycnes.

Ces mots ſont formés du Grec : *Pucnos* ſignifie *ſonus denſus*, ſon preſſé, reſſerré, condenſé, que nous appellons Semiton ou Demiton. *Meſos*, *medius*, mitoyen qui tient le milieu. *Barus*, *infimus*, bas, qui tient le bas. *Oxus*, *acutus*, aigu, qui eſt dans l'aigu. D'où les

CHAP. VII. Grecs ont formé pour les Modes du Chant les noms de *Meſopycne*, *Barypycne*, *Oxypycne*. Les Latins ont adopté & conſervé les mêmes noms pour les mêmes eſpeces de Chant : & quelques-uns parmi nous appellent le Semiton, le *Pycnon*.

Les Modernes ont rendu plus ſimple & plus facile l'intelligence & le diſcernement de ces Modes, en appellant ces différentes eſpeces, *Modes mineurs*, & *Modes majeurs*.

Les Mineurs ſont ceux qui ont un Demiton dans leur premiere tierce qui eſt celle de la finale en montant. Si cette tierce a le Demiton dans l'eſpace de la ſeconde à la troiſiéme corde, ils l'appellent : *Mineure directe*. Si cette tierce commence par le Demiton, ils l'appellent : *Mineure inverſe*. La directe eſt pour l'eſpece de Chant Méſopycne des Grecs : l'inverſe pour la Barypycne, ſçavoir, 1, 2, & 3, 4.

Les Modes majeurs ſont ceux dont la tierce finale ne renferme point de Semiton : elle eſt pour l'eſpece appellée Oxypycne, ſçavoir 5, 6, 7, & 8.

Suivant les mêmes principes, les finales en A du neuf & dixiéme Mode, ſont Méſopycnes & mineures. Celles en C de l'onziéme & du douziéme Mode ſont Oxypycnes & majeures.

Les notes finales des douze Modes ſont compris dans les Vers ſuivans, tirés du Livre de la Chantrerie de Paris du treiziéme ſiécle, & rapportés dans les Préliminaires de l'Antiphonier de cette Egliſe, ſous M. Du-Harlai, en 1681.

Sunt in D *vel in* A *Primus Tonus atque Secundus :*
Tertius & Quartus in B *vel in* E *relocantur.*
Et quandoque per A *Quartum finire videbis.*
Quintus in F *vel* C, *nec Sextus ab hoc removetur.*
Septimus Octavuſque in ſolo G *requieſcunt.*

On voit par ces Vers que l'Egliſe de Paris connoiſſoit & admettoit les douze Modes, ſans faire difficulté de reconnoître les finales doubles du troiſiéme & du quatriéme rejettées, comme nous l'avons marqué plus haut ; ou peut-être ce B n'a-t-il été mis ici, que pour montrer que le troiſiéme & le quatriéme Modes pourroient

roient aussi avoir des doubles Octaves, si rien n'en empêchoit.

On voit aussi qu'elle reconnoissoit, comme elle fait encore, la transposition des Modes par élévation à la Quarte au-dessus de la finale naturelle pour le quatriéme Mode. *Et quandoque per* A *quartum finire videbis.*

On verra dans le détail des Modes, comment chacun d'eux peut être transposé.

En considérant les douze Modes suivant leur réduction à huit, on verra, en conséquence de ce que l'on vient de dire, qu'il y a quatre especes fondamentales de Chant, d'où procédent tous les différens Modes qui ont chacun leurs propriétés particulieres & incommunicables.

La premiere de ces quatre especes fondamentales est celle qui de sa note finale monte par un Ton & un Semiton : sçavoir, *re*, *mi*, *fa* ; ou *la*, *si*, *ut* : & descend par un Ton, sçavoir, *re*, *ut* ; ou *la*, *sol*. Cette espece a deux finales D & A.

La seconde espece fondamentale est celle qui de sa finale monte par un Semiton puis par un Ton, *mi*, *fa*, *sol* ; & descend par un Ton de sa finale, sçavoir, *mi*, *re*. On ne donne à cette espece qu'une finale E, parce qu'on rejette le B, comme nous l'avons déja dit plusieurs fois.

La troisiéme espece fondamentale est celle qui monte par deux Tons, sçavoir *fa*, *sol*, *la* ; ou *ut*, *re*, *mi* ; & descend par un Semiton, *fa*, *mi* ; ou *ut*, *si*. Cette espece a deux finales F & C.

Enfin la quatriéme espece fondamentale est celle qui monte par deux Tons, sçavoir, *sol*, *la*, *si* ; & descend par un Ton *sol*, *fa*, & elle n'a que le G pour finale.

Ces quatre especes sont marqués dans le Traité attribué à S. Bernard, par des mots forgés du grec. *Protus*, *deuterus*, *tritus*, *tetartus*, de *Protos*, *deuteros*, *tritos*, *tetartos*, comme qui diroit en latin : Primarius, secundarius, tertiarius, quartarius, & en françois, Chants du premier ordre ou rang, du 2, du 3, & du 4. Le Cardinal Bona a suivi les mêmes principes : il paroît même les avoir copiés.

Chaque note finale est donc pour deux Modes, comme

CHAP. VII.

on a dû le marquer : & tous ces Modes vont deux à deux & ſont compairs, mais ils ſont d'une Octave différente, comme il eſt aiſé de le voir dans le premier Tableau du Chapitre VI.

On a déja vu au même endroit, que les Modes ſont diſtingués ou diviſés en ſupérieurs & inférieurs.

Utiliſſimæ Muſicales regulæ impreſſæ Patiſiis in vico S. Jacobi ab interſignium Divi Claudii 1511.

Les ſupérieurs s'appellent, comme on l'a dit, *Authentes* ou *Principaux* ou *Maîtres*, ou *Authentiques* pour *Authentes*, comme ayant été les premiers reçus ou les premiers autoriſés & inventés par les Grecs, (adoptés par ſaint Ambroiſe ou ſon Succeſſeur, ſuivant le Dictionnaire de Trevoux.) Ces Modes ſont le premier, le troiſiéme, le cinquiéme & le ſeptiéme. On doit ajouter, ſelon les Anciens, le neuviéme & l'onziéme, tous Modes impairs.

Voyez les Tableaux du c. vj.

Les inférieurs s'appellent *Plagaux*, ou *Collateraux*, comme pris à côté des autres ; *diſciples*, comme au-deſſous de leurs Maîtres, ou faits ou inventés à leur imitation, par inverſion, en mettant au-deſſous de la quinte la quarte qui étoit au-deſſus, qui cheminent dans la même plaine ; ils ſuivent la même route que leurs ſupérieurs, mais ils ne vont qu'en ſecond : ils ſont Pairs, parce qu'ils font le couple de chacun. Ces Modes ſont, le 2, le 4, le 6, le 8, le 10 & le 12.

Les Compairs ne ſe diſtinguent donc point l'un de l'autre par leur note finale, ni par le rappport du Demiton à cette finale, qui eſt la même pour tous les deux : mais on les diſcerne par leurs Octaves, qui ont une progreſſion & une compoſition différentes, ce que l'on trouvera facilement, ſi on fait attention que le premier des deux Compairs a toujours la diviſion harmonique, & le ſecond la diviſion arithmétique : le premier ſe termine toujours à la plus baſſe note de ſon Octave, & le ſecond a toujours une quarte au-deſſous de ſa finale. Ainſi la différence de la progreſſion & de la compoſition ſaute aux yeux, ſuivant la Regle.

Impar habet ſuprà, ſed Par depreſſus habetur.

ou

Vult deſcendere Par, ſed ſcandere vult Modus Impar.

C'eſt de cette différente compoſition que naiſſent les Dominantes de chaque Mode.

CHAP. VII.

ON appelle *Dominante* la corde où la note ſur laquelle, outre la finale, roule plus le Chant. (Dans le ſyſtême du Chant Grégorien les Pſeaumes ſe chantent toujours ſur la Dominante du Mode.)

Il ne faut pas appeller Dominante la note qui ſe trouveroit, comme il arrive quelquefois, la plus elvée ou la plus répétée, mais celle des deux qui peuvent être Dominantes, eu égard à la finale & à la diſpoſition de l'Octave ſur laquelle le Chant inſiſteroit davantage: par exemple, une Piece qui ſe termine en *re*, ne peut avoir pour Dominante que le *la* ou le *fa*, parce qu'elle eſt néceſſairemeut du 1. ou du 2. Mode.

Il faut donc ſçavoir:

1. Que tout Mode Impair ou ſupérieur a ſa Dominante à la Quinte au-deſſus de ſa finale.

2. Que tout Mode Pair ou inférieur a ſa Dominante à la Tierce au-deſſous de la Dominante de ſon ſupérieur.

Exceptez de cette premiere regle le troiſiéme Mode, qui a ſa Dominante à la Sixte de ſa finale, parce que la Quinte étant la corde variante, elle ne peut être Dominante.

Exceptez auſſi de la ſeconde regle le huitiéme Mode, parce que la Tierce au-deſſous de la Dominante de ſon ſupérieur, eſt de même ſur la corde variante: afin de l'éviter, on donne au huitiéme pour Dominante la ſeconde parfaite au-deſſous de la Dominante du ſeptiéme.

Ces exceptions doivent faire remarquer, que les Dominantes ſont toutes ſur des cordes ou notes fixes & invariables.

Quatres notes ſervent de Dominantes pour les huit premiers Modes, ſçavoir, *fa*, *la*, *ut*, *re*; comme quatres différentes leur ſervent de finale. Trois notes ſervent auſſi de Dominantes pour les quatre autres Modes, ſçavoir, *ut*, *mi*, *ſol*.

Le premier, le quatriéme & le ſixiéme Modes ont la corde *la* pour Dominante.

Le deuxiéme le *fa*.

CHAP. VII.

Le troiſiéme, le cinquiéme, le huitiéme & le dixiéme ont l'*ut*.

Le ſeptiéme, le *re*.

Le neuviéme & le douziéme, *mi*.

L'onziéme, le *ſol*.

On a autrefois renfermé toutes les finales & toutes les Dominantes des huit premieres Modes dans ces deux eſpeces de Vers, pour faciliter la mémoire.

Pri. re, la. *Sec.* re, fa. *Tert.* mi, ut. *Quart quoque* mi, la.
Quint. fa, ut. *Sext.* fa, la. *Sept.* ſol, re. *Oct. dicite* ſol, ut.

Quoique les Modes ſoient tranſpoſés, comme on l'a dit ci-devant, & comme on le verra ci-après à chaque Mode en particulier, cela ne change rien dans leurs rapports de l'Authente au Plagal.

Il faut encore ſçavoir qu'il y a des Modes Mixtes, c'eſt-à-dire, mêlés de l'Authente & du Plagal, ou qui ſont en partie Principaux, & en partie Collateraux: on les appelles auſſi Modes communs: on en donnera des exemples. En ces cas, le nom numéral & la dénomination du Mode ſe prend de celui des deux qui domine le plus, ou qui ſe fait ſentir le plus, ſur-tout à la fin de la Piece.

COMME les Grecs cultiverent beaucoup la ſcience du Chant, c'eſt d'eux que nous l'avons & que nous retenons même les noms des différens Modes. S'il étoit vrai que les Latins euſſent inventé les Modes Plagaux, il faudroit dire auſſi qu'ils en ont inventés les noms ci-après.

M. Rollin. Ces dénominations ont pour le premier de chaque couple la Prépoſition grecque, *hyper*, qui ſignifie *ſur*, exprimée ou ſous-entendue: pour le ſecond, la Prépoſition *hypo*, qui ſignifient, *ſous*, & qui eſt toujours exprimée. Ainſi Hyper-Dorien, ſignifie *Sur-Dorien*, Hypo-Dorien, *Sous-Dorien*, Hyper-Phrygien, Hypo-Pryhgien, &c.

Dénominations des Modes selon les Grecs.

Chap. VII

Modes Authentes.	Modes Plagaux.
1. Hyper-dorien, *ou* Dorien.	2. Hypo-dorien, *ou* Sous-dorien.
3. Phrygien.	4. Hypo-phrygien.
5. Lydien.	6. Hypo-lydien.
7. Mixolydien.	8. Hypo-mixolydien.
9. Eolien.	10. Hypo-eolien.
11. Ionien, *ou* Iaſtien.	12. Hypo-ïonien, *ou* Hypo-ïaſtien.

Le 4. appellé Hypo-phrygien tranſpoſé & élevé à la Quarte, s'appelle *Locrien.*

Les deux Modes marqués dans les Vers de la Chantrerie de Paris, par *Tertius* & *Quartus in* B, viennent des deux Octaves bâtardes, & s'appellent, le premier qui ſeroit un double troiſiéme Mode, *Hyper-mixolocrien*; & le ſecond, qui ſeroit un double quatriéme Mode, *Hypo-mixolocrien.*

C. *Bona.*

On s'apperçoit que ces différens noms, ſont ceux des différens Peuples qui habitoient autrefois la Grece, & dont les uns faiſoient plus d'uſage d'un certain Mode que d'un autre, chacun ſuivant ſon goût : comme on dit aujourd'hui parmi nous, qu'un air à le goût Italien, François, Eſpagnol, *&c.*

De cant. Eccleſ. c. 17. §. *iv.*

Le Cardinal Bona, dit, que les Anciens, & entre-autres, Ptolomée, ont comparé les huit Tons ou Modes du Chant aux globes céleſtes ; idées qui paroiſſent peu ſolides.

I.

Le premier, eſt comparé au Soleil ; parce que le Soleil deſſéche l'humidité, diſſipe les vapeurs & les ténébres ; de même, ce Ton chaſſe & bannit le ſommeil, la pareſſe, l'engourdiſſement, la triſteſſe & les vapeurs.

II.

Le ſecond, eſt comparé à la Lune, qui eſt la plus baſſe de toutes les Planettes, & qui domine ſur les corps humides : de même, ce Ton eſt lugubre & grave, & le plus bas de tous.

CHAP. VII.

Le troiſiéme eſt comparé à Mars, parce qu'il eſt
III. véhément, impétueux, violent; provoque la vivacité, la colere, & anime le combat.

Le quatriéme eſt comparé à Mercure, dont le pro-
IV. pre eſt d'être bon avec les bons, & très-méchant avec les méchans: c'eſt ainſi que les flatteurs, à qui ce Ton convient parfaitement, font leur cour aux bons & aux méchans, aux ſages & aux inſenſés.

Le cinquiéme eſt comparé à Jupiter, à qui le ré-
V. gime du ſang eſt attribué, parce que par ſon influence, il rend les hommes vigoureux, affectionnés, doux & agréables.

VI. Le ſixiéme eſt attribué à Venus, qui par ſon influence excite la tendreſſe, les ſentimens affectueux, & rend compatiſſans & enclins aux gémiſſemens.

VII. Le ſeptiéme eſt comparé à Saturne. Ce Ton par ſon élégance & ſa bonne grace engage & pouſſe au repos ceux que cette Conſtellation rend triſtes par ſon influence. Les Anciens s'en ſervoient dans les Tragédies, parce qu'il diſſipe la mélancolie, & qu'il met dans une eſpece d'entouſiaſme, qu'il releve le courage abbattu, & qu'il excite à la joie.

VIII. Le huitiéme eſt comparé au Firmament ſi diverſifié, par les différentes figures des aſtres: parce que ce Ton convient à toutes ſortes de ſujets, & qu'il n'eſt pas aſſujetti à certaines propriétés ou qualités comme les autres. Il brille par-deſſus tous par ſa douceur naturelle & par ſa beauté.

Sans doute que ſi le Cardinal Bona avoit reconnu les douze Modes, il auroit encore trouvé dans les Anciens des ſymboles des quatre autres. Ce que l'on vient de rapporter ſur les huit, peut ſuggérer aux Compoſiteurs des idées pour le choix des Modes.

Quelques Modernes ont prétendu donner à chaque Mode une Epithete qui le caractériſât en quelque façon. Voici les qualités qu'ils leur ont attribuées.

Primus, gravis; Secundus, triſtis; Tertius, myſticus; Quartus, harmonicus; Quintus, lætus; Sextus, devotus, Septimus, angelicus; Octavus, perfectus. Le premier, grave; le ſecond, triſte; le troiſiéme, myſtique; le quatriéme, harmonieux; le cinquiéme, gai; le ſixiéme, dé-

vot ; le ſeptiéme , angélique ; le huitiéme , parfait.

Quelques-unes de ces Epithetes déſignent aſſez bien à quoi ſont propres ces différens Modes : par exemple le ſecond & le cinquiéme. CHAP. VII.

Fin de la premiere Partie.

SECONDE PARTIE.

Détail des Regles pour la compoſition du Plain-chant, & leur application aux différens Modes & aux différentes parties de l'Office Divin.

CHAPITRE PRE'LIMINAIRE.

Le Chantre parfait eſt celui qui ſçait compoſer le Chant ſuivant les Regles.

APrès avoir connu les Modes du Plain-chant en général & leurs différences particulieres, il faut enſuite apprendre à en faire l'uſage auquel cette ſcience eſt deſtinée. Car on ne doit regarder comme parfait Chantre, que celui qui joint à la connoiſſance du Chant, le talent de mettre cet Art en uſage ſuivant les Regles. Si quelqu'un, par exemple, dit le Cardinal Bona, connoît le Dorien, & que néanmoins il ne ſçache pas où il convient & à quoi il eſt propre, celui-là ne ſçaura comment s'en ſervir, & il n'en conſervera pas le goût. Ce Cardinal ajoute, que Plutarque blâme fortement ceux qui au commencement d'une Piece de Chant emploient l'Hypodorien, à la fin le Mixolydien ou le Dorien, au milieu l'Hypophrygien & le Phrygien; c'eſt un défaut, dit ce Cardinal, que pluſieurs Modernes n'ont pas ſoin d'éviter; confondant ainſi les finales de tous les Modes, énervant leur agrément réel & leur juſteſſe naturelle, ſous prétexte de flatter davantage l'o-

De cantu Eccleſ.

reille, de diverſifier la mélodie, & de montrer plus de fécondité. *

C'eſt donc pour rémedier ou parer à de tels inconvéniens que nous allons tâcher de donner les Regles les plus certaines, les plus claires, les plus conformes aux principes des Anciens, qu'il nous ſera poſſible; en attendant que d'autres les perfectionnent.

* L'invention du Contre-point & du Faux-bourdon a fait tomber dans ce déſordre, comme il eſt aiſé de le remarquer par la Bulle du Pape Jean XXII. dont nous avons parlé. En effet les meilleurs Symphoniſtes conviennent qu'il n'eſt pas poſſible de donner de bons accords au Faux-bourdon dans le troiſiéme & le quatriéme Mode. Pour plaire davantage, ou plutôt, pour moins déplaire à l'oreille, dans des Egliſes célébres, comme Notre-Dame de Paris, on chante un Pſeaume ou un Cantique du ſeptiéme Mode pour une Antienne du quatriéme, comme le jour de la SS. Trinité à *Magnificat*. Si le chant du Cantique fait quelque plaiſir à l'oreille, la repriſe de l'Antienne la choque rudement, n'ayant plus aucune analogie avec la Pſalmodie. De même pour rendre plus ſonore le chant du Cantique *Magnificat* des Antiennes *O* de l'Avent, on chante le Faux-bourdon du premier Mode ou du huitiéme; (en 1748, à Notre-Dame de Paris on a chanté du premier Mode, & en 1749, on a chanté du huitiéme; ce qui prouve qu'il n'y a encore rien de fixe,) ce qui fait paroître enſuite le chant de l'Antienne languiſſant & preſque ſans ame. Cela eſt frappant à quiconque a du goût pour le Chant. De tels inconvéniens auroient dû dès les commencemens empêcher l'introduction de ces nouveautés.

CHAPITRE PREMIER.

Regles générales, & leur application aux Modes du Plain-chant en général.

POur éviter la confuſion & la corruption des Modes du Plain-chant, on doit ſe renfermer ordinairement dans l'Octave du Mode qu'on a choiſi, & en ſuivre les progreſſions naturelles, ſoit en montant, ſoit en deſcendant, ſoit en appuïant.

Les notes de chaque Mode ſur leſquelles on peut & on doit inſiſter ou appuïer, & plus ſouvent revenir, ſont la finale & la dominante, qui ſont les *notes eſſentielles* du Mode : on peut encore revenir pluſieurs fois ſur les médiantes, qui ſont la tierce au-deſſus de la finale : on peut auſſi faire quelque repos, mais rarement ſur les ſecondes parfaites au-deſſous & au-deſſus de la finale ; ſur les ſecondes parfaites ou imparfaites au-deſſous de la dominante, exceptez dans le cinquiéme & le huitiéme Mode ; enfin ſur la derniere note de l'Octave, en haut ou en bas ; mais plus rarement en haut qu'en bas.

Lorſque ces notes ſervent de repos, ce qui ne ſe peut qu'où la lettre du texte l'éxige, il ne faut pas s'y rendre tout-à-coup ou y tomber bruſquement ; mais il faut s'en approcher par pluſieurs dégrés conjoints, qui préparent avec douceur à ce repos, ſi ce n'eſt que le ſens du texte éxigeât le contraire, comme il arrive quelquefois : par exemple, pour exprimer *peribunt*, *confundantur*, *occidantur*, ou ſemblables, il faut une chûte rapide & bruſque pour exprimer l'action ſignifiée par de tels termes.

Le Compoſiteur qui poſſéde bien les Regles, qui évite la confuſion des Modes, qui a le talent de bien exprimer le texte, fera du Chant tel que S. Bernard le demande. « Que le Chant, dit ce Saint, ne ſoit ni dur » ni efféminé, mais grave & modeſte ; doux & gra» cieux ſans légereté ; agréable à l'oreille, & tout enſem-

» ble propre à toucher le cœur, à le consoler, à le cal-
» mer : que loin de faire perdre de vue le sens des pa-
» roles, il ne serve qu'à en augmenter l'impression &
» la fécondité ». *Cantus plenus sit gravitate, nec lasciviam resonet, nec rusticitatem : sic suavis, ut non sit levis : sic mulceat aures, ut moveat corda. Tristitiam levet, iram mitiget, sensum litteræ non evacuet, sed fœcundet.* C'étoit apparemment d'un Chant fait dans ce goût que S. Augustin vouloit parler lorsqu'il disoit : « Quand je prens
» garde que l'ardeur de la piété s'excite plus aisément en
» nous par ces divines paroles, lorsqu'elles sont chan-
» tées de la sorte, que si on les chantoit plus simple-
» ment, & qu'il se trouve par un secret rapport de
» divers tons avec les divers mouvemens de l'ame,
» que les uns sont plus propres à les exciter que les au-
» tres, je suis pour la beauté du Chant. » Ce Saint venoit de dire, que *le Chant est comme l'ame des paroles.*

CHAP. I.

Ep. 198. *n.* 2. *ou suivant l'ancienne Edition Ep.* 312.

Confess. L. 10. 33. 1.

Il faut donc pour la beauté & l'utilité du Chant, qu'il exprime autant qu'il est possible le sens des paroles ; car, comme ajoute S. Bernard dans la même Lettre à Guy Abbé de Moutier-Ramey, « La piété souffre
» un grand préjudice de ces Chants qui enlevent à l'es-
» prit l'utilité qu'il retireroit de l'attention au sens de
» ce qu'on chante ; & où l'on est plus appliqué à flatter
» l'oreille par la légereté & la délicatesse des sons, qu'à
» faire passer dans l'ame les choses mêmes par le moyen
» des sons. » Tel est l'effet du Fleurtis.

Pour parvenir aux avantages que S. Bernard exige dans la composition du Chant & que S. Augustin a si bien sentis, on peut demander quatre conditions principales, suivant le Cardinal Bona.

De Cantu Eccl. c. 17. §. v.

La premiere, que la mélodie qui résulte des notes & de leur son, soit reglée selon l'exigeance du Mode qu'on emploie, sans confusion avec d'autres Modes.

La seconde, que le Mode qu'on choisit, & selon lequel doit être arrangée la progression en montant des notes graves aux notes aigues, & en descendant des aigues aux graves, donne une mélodie convenable aux paroles du texte & au Mode.

La troisiéme, que le choix des paroles puisse frap-

CHAP. I.

per l'esprit & toucher le cœur. (C'est aujourd'hui ce qui ne peut manquer, puisque l'on n'emploie que l'Ecriture Sainte dans les Offices.)

La quatriéme enfin, que le Chant frappe plus la raison & l'intelligence, que l'oreille de ceux qui l'entendent chanter.

Si les Symphonistes suivent ces Regles, les Chants nouveaux ne seront pas inférieurs aux anciens, & contribueront beaucoup à exciter la piété, qui en doit être le seul & véritable but.

Peut-être se trouvera-t-il quelqu'un qui regardera ces Regles conmme des idées, qui ont à la vérité, quelque chose de spécieux & de beau dans la spéculation, mais dont la pratique est impossible. Pour faciliter néanmoins les Symphonistes ou Compositeurs à les mettre en pratique, commençons par donner une Définition exacte du Plain-chant, qui fournisse à un Compositeur les idées qu'il doit avoir en composant.

§. I.

Définition du Plain-Chant.

Le Plain-chant est, comme on l'a dit, le genre Diatonique de la Musique, *Planus & simplex cantandi modus*, c'est-à-dire, le Chant le plus grave, le plus simple, le plus naturel, qui va plus uniment, que ce qu'on entend généralement par Musique; & qui n'admet point cette multitude d'inventions de mélodie, & qui rejette cette variété d'harmonie, dont la plûpart sont peu propres à la majesté de l'Office Divin.

On peut donc le définir ainsi:

Récit mésuré & animé, toujours également grave & mélodieux.

On l'appelle, *Récit*, parce qu'il exprime toujours quelque texte, ou plutôt qu'il en est une déclamation mélodieuse, plus propre que le simple Récit à inculquer & produire les affections & les sentimens dont l'ame doit

CHAP. I.

être animée & pénétrée en le récitant. Pour bien réciter ou bien déclamer, il faut bien prononcer; ce qui ne ſe peut ſans tout articuler d'une maniere tellement diſtincte, qu'aucune ſyllabe n'échappe à la prononciation : il faut rigoureuſement obſerver les accens & la Quantité, ſans rien précipiter ; que les mots ſe ſuivent avec la liaiſon qui leur eſt naturelle ; que les membres de chaque phraſe ſoient tellement liés & unis entre-eux qu'ils faſſent un tout qui ſoit intelligible, tant à celui qui récite ou qui déclame, qu'à ceux qui l'entendent. Il faut par conſéquent obſerver les points & les virgules, ſuſpendre où la pluralité des paroles du texte peuvent ſans interruption de ſens, ſouffrir cette ſuſpenſion. Il faut de plus faire ſentir l'énergie des paroles : baiſſer le ton où la nature de la choſe l'éxige ; l'élever lorſque l'expreſſion ou la choſe exprimée le demande.

M. Rollin dans ſon Traité de la Muſique, dit, « que » les Anciens avoient pour le Théatre une déclama- *Art.* 2. §. 13 » tion compoſée & qui s'écrivoit en notes, ſans être *p.* 261. » pour cela un Chant muſical ; & que c'eſt dans ce » ſens qu'il faut prendre quelquefois dans les Auteurs » Latins ces mots, *canere*, *cantus*, & même *car-* » *men*, qui ne ſignifient pas toujours un Chant pro- » prement dit, mais une certaine maniere de déclamer » ou de lire.

» Suivant Bryennius, la déclamation ſe compoſoit » avec les accens, & par conſéquent on devoit ſe ſer- » vir pour l'écrire en notes, des caracteres mêmes qui » ſervoient à marquer ces accens. . . . L'accent eſt la » regle qui enſeigne comment il faut élever ou baiſ- » ſer la voix dans la prononciation de chaque ſyllabe.

» Outre le ſecours des accens, les ſyllabes avoient » dans la langue Grecque & dans la Latine une Quan- » tité réglée, ſçavoir, des breves & des longues. La » ſyllabe breve valoit un tems dans la meſure, & la » ſyllabe longue en valoit deux. Cette proportion en- » tre les ſyllabes longues & les breves étoit auſſi con- » ſtante que la proportion qui eſt aujourd'hui entre » les notes de différente valeur. . . . Ainſi lorſque les » Muſiciens Grecs & les Romains mettoient en chant

Chap. I.

» quelque compoſition que ce fût, ils n'avoient pour » la meſurer qu'à ſe conformer à la Quantité des ſyl- » labes ſur leſquelles ils poſoient chaque note.

C'eſt encore ce que l'on doit faire aujourd'hui quand on veut compoſer du Chant.

Le même M. Rollin nous apprend que « ces Com- » poſiteurs de déclamation, élevoient, rabaiſſoient » avec deſſein, varioient avec art la récitation. Un en- » droit devoit quelquefois ſe prononcer ſelon la note, » plus bas que le ſens ne paroiſſoit le demander ; » mais c'étoit afin que le ton où l'Acteur devoit ſau- » ter à deux vers de-là, frappât davantage. »

On doit ſuivre le même eſprit dans la compoſition du Plain-Chant.

On appelle *meſuré* le récit dont il s'agit ici, pour le diſtinguer du récit ordinaire qui eſt quelquefois promt & vif, ſuivant la matiere qui en eſt le ſujet, ou ſuivant le tempéramment du Récitateur : au lieu que dans le Plain-chant, c'eſt la note qui gouverne la voix & la fait prononcer lentement & d'une meſure toujours égale, excepté les ſyllabes breves de prononciation qu'on prononce avec plus de légereté.

On dit de ce Récit qu'il eſt *toujours grave*, pour le diſtinguer de la Muſique, proprement dite, dont les mouvemens ſont tantôt graves, tantôt promts, vifs & précipités : au lieu que le Plain-chant va toujours avec la même gravité.

On le dit *mélodieux* pour le diſtinguer du ton d'Orateur qui eſt éclatant & varié, ſans être mélodieux.

De tout ce qui vient d'être dit, on peut aiſément tirer les conſéquences ſuivantes, qu'on doit regarder comme des Regles générales, dictées par la nature, & qui ſe ſoutiennent par elles-mêmes.

§. II.

Regles générales de la compoſition du Plain-chant.

Pour bien compoſer le Chant, il faut :

I. Bien entendre le texte qu'on doit mettre en Chant

CHAP. I.
Differt. sur le Chant Greg. c. 10.

& ſçavoir la quantité. « La quantité de prononciation » s'y doit garder entierement, dit M. Nivers, parce » que le Chant doit perfectionner la prononciation, » & non pas la corrompre. »

II. Bien comprendre les différens rapports de la lettre pour les faire accorder; enſorte que le ſubſtantif ne ſoit point ſéparé de ſon adjectif, le cas de ſon verbe, la Prépoſition de ſon régime, &c. Avoir égard aux différentes parties qui compoſent le texte, pour en faire un Tout conforme aux Regles.

III. Se pénétrer ſoi-même, pour ainſi dire, de l'énergie des paroles, pour les animer & les rendre ſenſibles aux autres; parce que le Chant eſt une expreſſion plus authentique de la prononciation des paroles, dit le même M. Nivers.

Ibid.

IV. Obſerver exactement que les chutes, les repos, les notes terminantes ne ſe trouvent qu'où le ſens des paroles le peut ſouffrir.

V. Que le choix du Mode & la modulation conviennent au texte & à ſon objet: car tout Mode n'eſt pas propre à tout texte.

VI. Poſſéder parfaitement tous les Modes & leurs différences ſpécifiques, pour ne les pas confondre les uns dans les autres.

§. III.

Remarques critiques & utiles ſur des Chants, tant anciens que nouveaux de différentes Egliſes conſéquemment aux Principes ci-deſſus propoſés.

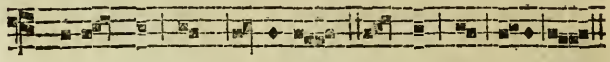
Ceux qui ont du goût pour le Plain-chant, qui ſont capables d'y apporter toute l'attention qu'il mérite, trouveront aiſément, que ſi les Compoſiteurs avoient eu en vue ces Regles dictées par le bon ſens, on ne trouveroit pas des fautes auſſi ſouvent qu'on en rencontre, même dans ce que l'on chante plus ordinairement ou qu'on a preſque tous les jours à la bouche. Les Réviſeurs de Chant & les nouveaux Compoſi-

CHAP. I.

teurs n'auroient pas non plus perpétué ces fautes en ne les corrigeant pas dans les Livres nouveaux.

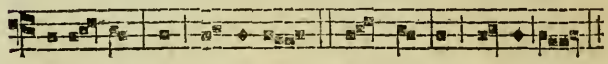
Pour nous acquitter de nos engagemens nous allons en donner plusieurs exemples.

On entend tous les jours, même dans les Eglises les plus célébres, dire *Habemus ad*, & respirer avant *Dominum ;* de même *Dignum* ℣ puis, *justum est.* On dira peut-être que le peuple qui n'entend pas le latin, tombe dans ces fautes par défaut d'intelligence; cette raison n'est pas satisfaisante, car le Chant doit être composé de telle façon, que par l'arrangement de la note, le Chantre le plus médiocre, soit aussi-bien que le plus habile, forcé de prononcer correctement, & il n'est pas difficile d'y réussir; par exemple, au lieu de :



Habe- mus ad Dominum. Di-gnum & justum est.

Ne seroit-il pas aisé & mieux de chanter ainsi :



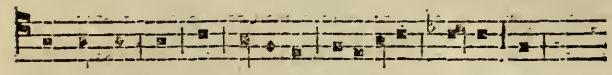
Habe-mus ad Dominum. Di-gnum & justum est.

Le poids de la note entraîne la voix comme malgré elle, & la fait prononcer correctement ; au lieu qu'elle ne peut se soutenir sans effort sur le *mi* avant *ad* & avant ℣. (Cette réforme a été faite 1728, dans le Missel de Sens, par des cartons : on fit en même-tems plusieurs autres réformes de Chant dans les Préfaces, afin de n'en pas couper les différens sens des phrases.)

Le Faux-bourdon dont on accompagne dans quelques Eglises ces réponses à la Préface, peut parfaitement s'ajuster sur cette réforme, il en suivra la régularité qu'il n'a pas non plus.

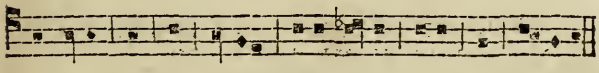
Dans le Symbole qu'on chante à la Messe, il n'est pas difficile d'appercevoir deux fautes considérables de la même espece. La premiere est sur ces mots *cum gloria judicare,*

judicare, qui se trouvent joints, quoiqu'ils doivent être séparés.



venturus est cum gloria judicare vivos &.

Seroit-ce gâter la mélodie que de réformer ainsi ?



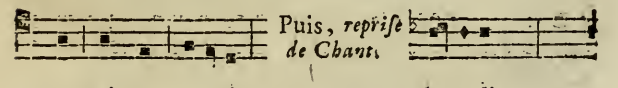
venturus est cum gloria judica- re vivos & mortuos.

Cum gloria appartient au verbe *venturus est*, & le verbe *judicare* a pour cas *vivos & mortuos*.

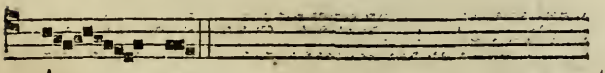
Qu'on fasse attention comment ceux qui n'entendent pas le latin chantent cet endroit, n'étant conduits que par les notes, & on s'appercevra que tous s'accordent à donner un contre-sens à ces paroles.

La même faute se trouve dans la Musique imprimée pour certaines Fêtes : on y dit : *venturus est venturus est*, ensuite *cum gloria judicare*. Si on y fait bien attention on en trouvera beaucoup de semblables : comme *passus &*, une autre mesure sera pour *sepultus est*.

La seconde faute du Chant du Symbole est dans la derniere phrase ; on fait chanter :

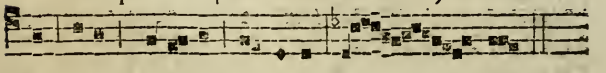


Et vitam venturi se-cu-li.



A- men.

Pourquoi ne pas réformer ainsi, & dire ?



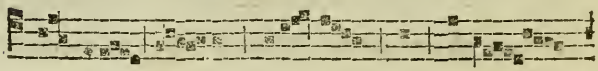
Et vitam ven tu ri se-culi. A- men.

CHAP. I.

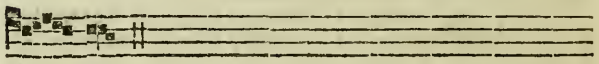
Cette réforme a deux avantages, elle fait bien prononcer la Quantité de *venturi* que le peuple prononce comme un Dactile, & elle évite le sens coupé. On a suivi ce changement à Sens & à Auxerre.

On trouve un défaut semblable dans le Chant du *Sanctus* des Fêtes Annuelles, dans lequel on fait un repos préparé sur *Hosanna* qui est par-là uni avec les mots précédens *gloriâ tuâ*, sur lesquels devroit être le repos : on devroit dire de suite *Hosanna in excelsis.*

Voici comment on peut faire cette réforme :



glo-riâ tu - â : Hosan-na in excel-



sis.

Cette réforme a aussi deux avantages, elle évite la confusion du sens des paroles, & elle exprime plus heureusement *Hosanna* qui est un cri de joie, une acclamation.

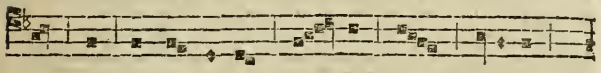
Cette réforme a été faite dans le nouveau Graduel de Sens.

Ces Chants si chargés de notes pour le *Sanctus* paroissent avoir été composés & introduits après le siécle de S. Bruno, puisque les Chartreux, qui sans doute ont pris la Liturgie telle qu'elle étoit en usage lors de leur établissement, ont un même Chant de *Sanctus* pour toutes les Fêtes, du même Mode que la Préface. Ce Chant est celui qui est en usage pour les Dimanches d'Avent & de Carême, mais moins chargé de notes; ils en ont encore un presque syllabique pour tous les jours, mais aussi du Mode de la Préface, dont il fait toujours une suite inséparable.

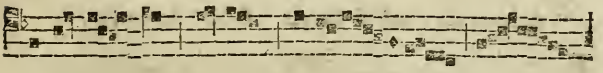
Dans le Romain à la Bénédiction de Rameaux, on chante du même Mode & d'une modulation assez simple le *Sanctus*, qui est une suite de la Préface pour cette Bénédiction.

Si on examinoit de près toutes les Pieces de chant de

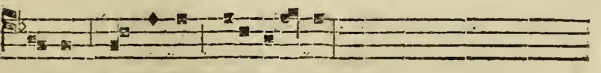
l'Office du SS. Sacrement, on y trouveroit une infinité de contre-sens. L'Antiphonier Parisien de 1681, en avoit déja réformé plusieurs. La source de ces défauts vient de la mauvaise imitation de chants plus anciens ; par exemple, l'Antienne *O quam suavis*, imitée sur l'Antienne de S. Nicolas : *O Christi pietas omni prosequenda laude*, a des défauts qui ne sont pas dans la piece originale. Exemple. CHAP. I.



Qui ut dulce-dinem tu-am in filios



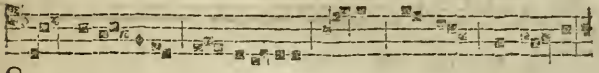
demon-stra-res, pa-ne sua-vis-simo de



cœlo præ-stito ; esurien-tes, &c.

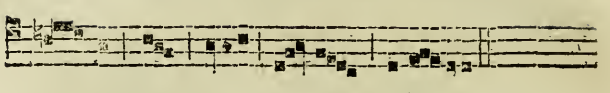
On voit le sens fini par le Chant sur ces mots *in filios*, le mot *demonstrares* recommence une autre partie de Chant ; le même défaut sur ces mots *de cœlo*, autre partie de Chant qui commence à ce mot *præstito* qui se trouve joint à *esurientes*. On n'a pas besoin de faire de grands raisonnemens pour montrer que le Chant devoit, suivant l'éxigence du texte, faire dire de suite *qui ut dulcedinem tuam in filios demonstrares*, réprendre ensuite le Chant pour faire dire *pane suavissimo de cœlo præstito*. On a réformé à Rouen ces défauts en 1728.

Autre Antienne, admirable pour la mélodie, mais insupportable pour les sens coupés : c'est celle-ci: *Sapientia*, premiere des Laudes du même Office comme elle est dans les anciens Livres.



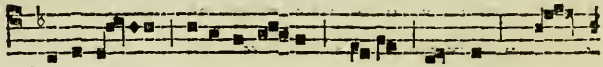
SA- pien-ti a æ-difi-cavit, si- bi domum misce- it,

Chap. I.

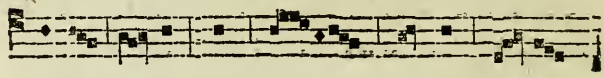


vi-num & poſuit, menſam, al leluia.

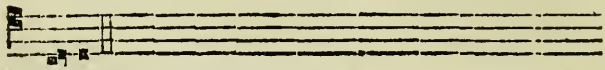
Qui pourra ſoutenir la lecture de ce texte avec une telle ponctuation ? Pour conſerver toute la mélodie de cette Antienne, ne pourroit-on pas la réformer de cette ſorte ?



S Apien- tia ædi-fi-ca-vit ſi-bi do-mum, miſ-



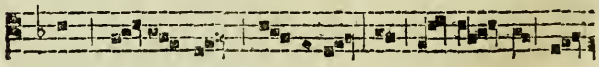
cu-it vi-num, & po- ſuit menſam ; al- le-



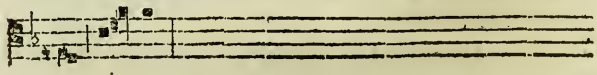
lu-ia.

Qu'on remarque bien que de telles fautes ſont beaucoup plus rares dans les plus anciens Offices ; les Chants des Antiennes y ſont auſſi-bien moins chargés de notes.

Autre Exemple de ſens coupé dans l'Antienne très-mélodieuſe du même Office, *O Sacrum convivium*, dans laquelle on y joint par le Chant, ces mots :



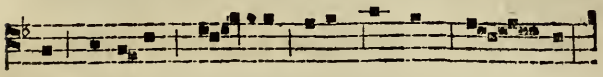
Mens im-ple-tur gra- ti- â, & fu- tu- ræ glo-



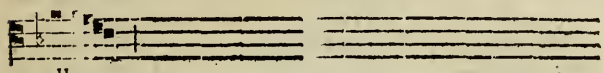
riæ no-bis, *&c.*

Qui ne ſent que le repos doit être à *gratiâ*, & qu'on

doit chanter de ſuite & *futuræ gloriæ nobis pignus datur*: ce qui peut s'exécuter ainſi ſans gâter la mélodie.

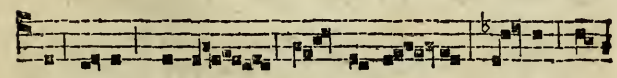


& fu-turæ glo-riæ nobis pi-gnus da- tur;



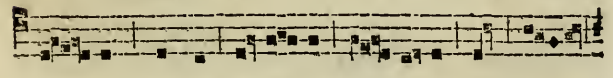
allel. &c.

On n'a pas été plus éxact dans les Répons que dans les Antiennes. Le Répons *Unus panis*, ſuffit ſeul pour en convaincre ; les moins verſés dans le Chant ſçavent qu'il a été imité du Répons de S. Nicolas, *Ex ejus tumba marmorea*, où tout eſt éxact & correct. Le voici tel qu'on le trouve dans les Anciens.

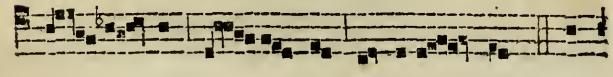


EX e-jus tumba mar-mo-re- a ſa-crum re-

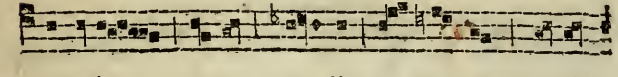
ſudat o-le- um, quo li-ni-ti ſanan- tur



cœ- ci, * Surdis au-di-tus red- ditur; & debilis

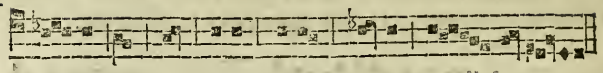


quiſ- que ſoſ- pes re-gredi- tur. ℣. Ca-



tervatim ru-unt po-puli, cer-ne- re cu-pi-

Chap. I.

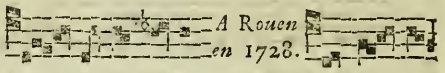


en-tes quæ per eum Deus fa-cit mi- rabi-lia.

A l'exception des fautes de Quantité, qu'on n'obſervoit point alors, comme nous l'avons dit, que peut-on trouver de plus exact, de plus mélodieux, de plus conforme aux regles du bon ſens? En comparant ce Répons avec *Unus panis*, qu'on voie ſi l'imitation répond à la beauté de la Piece originale, quoiqu'elle ait un peu trop de terminaiſons ſemblables.

U Nus pa- nis & u- num cor-pus

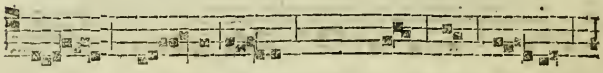
Paris dès 1681 à commencé à réformer de cette forte. *A Rouen en 1728.*



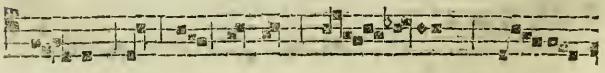
[& unum corpus & u-num

f

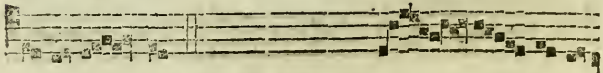
cor- pus] mul- ti ſu- mus; * Omnes qui



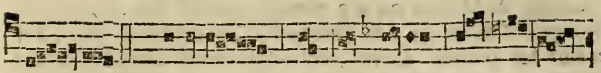
de u- no pa-ne, [*Paris* qui de u- no



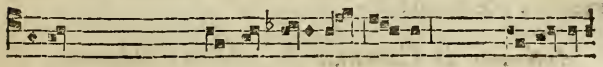
pa- ne,] & de u- no ca- lice par-



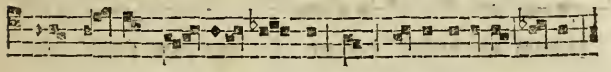
ti-ci-pa- mus. *Paris & autres* par- ti-ci-



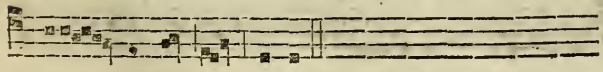
pa- mus. ℣. Parasti in dul-cedine tu- a pau-



peri, [*Paris*, in dulce-dine tu- a, *Rouen.* in dulce-



dine tu-a pau- peri]De- us, qui inhabitare fa-cis



u na- nimes in domo.

Il est bien aisé de sentir combien ce texte est gêné sous les notes de l'ancien Répons de S. Nicolas. La réforme de Paris en a ôté quelques difformités, mais tout réformé qu'il est, approche-t-il de la Piece originale ? La seule queue sur la derniere syllabe du nom *dulcedine* pour le joindre à son pronom, n'a-t-elle pas une dureté sensible ? Tant il est vrai qu'il est plus difficile de bien imiter, que de composer. On se gêne à la vue des notes qu'on veut suivre, & on perd de vue l'exigence de la lettre du nouveau texte. Il est triste que la plûpart des nouveaux Chants soient dans le goût de ces mauvaises imitations.

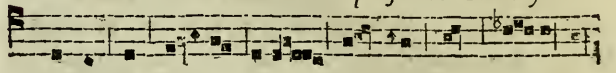
Dans les Bréviaires, où conformément à la Vulgate, on a ôté du Répons *Unus panis*, ℣, avant *unum corpus* & ces mots ℣ *de uno calice*, il est encore bien plus difficile de conserver l'ancienne composition de ce Répons ; cela ne peut plus faire qu'un Chant extrêmement chargé, &, pour ainsi dire, entortillé, & tout-à-fait disgracieux : on ne doit pas en ce cas s'entêter à le vouloir conserver, comme on a voulu faire à Auxerre.

Les personnes attentives trouveront que presque tous les Livres nouveaux de Chant, fourmillent de pareils défauts, sur-tout dans les Pieces imitées des anciennes.

CHAP. I.

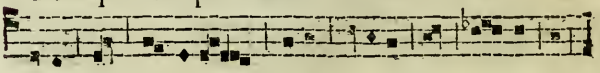
ciennes. A Meaux on n'a corrigé aucun des défauts de l'ancien Office du SS. Sacrement ; mais bien plus, on a fait les mêmes fautes, non-seulement dans les Pieces imitées, mais même dans les Pieces de nouvelle composition. Nous nous contentons d'en donner un seul exemple, le voici :

Antienne du Commun de plusieurs Martyrs.

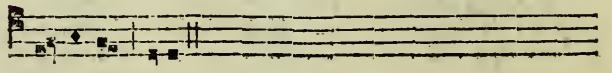


Datum est bestiæ bellum fa- cere cum sanctis, &

Pourquoi ne pas dire ?



Datum est be-stiæ bellum facere cum sanctis, &

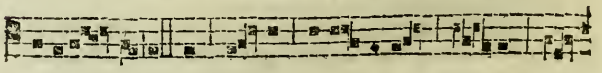


vin-cere eos.

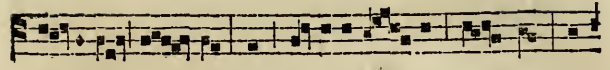
Le sens n'est point *Datum est bellum*, mais *Datum est facere bellum.*

A Paris le jour de la Sainte Trinité, dans l'avant dernier Graduel, ce qui a été suivi dans le dernier, on a voulu imiter pour l'Introït *Misericordia Domini*, l'ancien Chant du même jour *Benedicta sit*, qui étoit déja une imitation d'une Piece plus ancienne, sçavoir l'Introït du premier Dimanche de Carême ; mais comment ? Afin qu'on voie plus aisément les qualités de la Piece originale & les défauts de l'imitation, nous les donnerons l'une & l'autre.

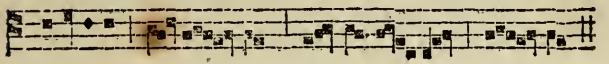
I. *Dimanche de Carême Introït.*



I Nvoca-bit me & e- go exau- diam e- um, e-



ri- piam e- um, & glori-fica- bo e- um; lon-

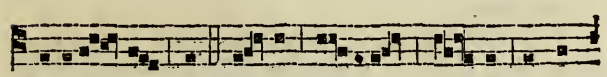


gitudine di- e- rum ad-imple- bo e- um.

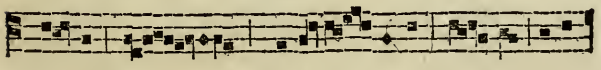
Quelle juſteſſe dans cette Introït ! où les repos s'accordent ſi bien avec ceux de la lettre, exceptez toutefois celui du mot *dierum* qui eſt trop marqué.

[Obſervez que pour éviter le changement de clef, ou une allonge de barres pour la note du *mi* d'en haut, il n'y a qu'à poſer d'abord la clef ſur la ſeconde barre.]

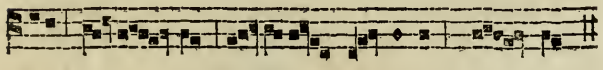
Premiere imitation moins parfaite que la Piece orginale.



Benedi- cta ſit ſancta Tri-nitas, at- que in-di-



vi- ſa u- nitas : confite- bimur e- i, quia



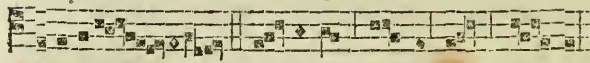
fecit no-biſ- cum miſe-ri- cor-di am ſu- am.

Le repos qui eſt dans la Piece orginale ſur le pronom *eum*, & qui a un ſens fini, eſt dans cette premiere imitation ſur la conjonction *atque*, qui loin de finir le ſens, eſt néceſſairement liée avec *indiviſa unitas*; le repos trop parfait pour *dierum* eſt ici pour *nobiſcum* auſſi mal-à-propos. Ainſi voilà deux défauts pour un.

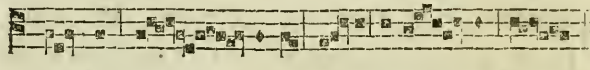
CHAP. I.

Imitation de l'Imitation avec encore plus de défauts à Paris.

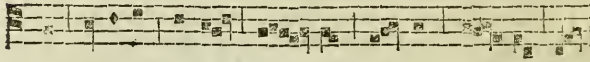
[A Rouen on a copié cette piece avec ſes défauts.]



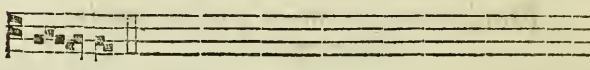
MIſericor- diâ Do-mini ple-na eſt ter- ra.



Ver-bo Do- mini cœ-li firma- ti ſunt,



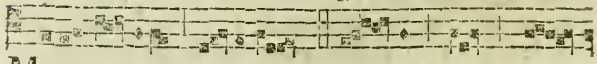
& Spiritu o-ris e- jus om-nis vir- tus e-



o- rum.

Si on veut ſuivre la ponctuation que fait faire cette Imitation, il faudra dire *Miſericordiâ, Domini, plena eſt terra, Verbo Domini. Cœli firmati ſunt, & Spiritu oris ejus; omnis virtus eorum.* Pourroit-on ſoutenir une pareille lecture? Il eſt vrai que cette imitation eſt du Graduel précédent, mais on auroit bien dû la réformer dans le nouveau, comme on a fait en pluſieurs autres Pieces: par exemple dans l'Antienne *Aſperges me* ſur ces mots *& ſuper nivem*; (cette réforme n'eſt faite qu'à moitié, car il falloit, pour la perfection, faire lier *nivem* avec *dealbabor.*) dans l'Introït de la Pentecôte ſur *& hoc quod continet omnia*; dans l'Introït du SS. Sacrement ſur *& de petra*: & autres.

Autre Imitation faite pour Sens dans l'eſprit de la Piece originale.

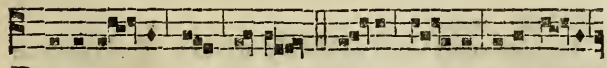


MIſericordiâ Do-mini ple- na eſt ter-

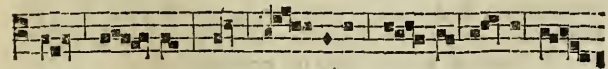
ra. Verbo Domini cœ-li firma- ti ſunt, &

Spiritu oris e- jus omnis virtus e- o- rum.

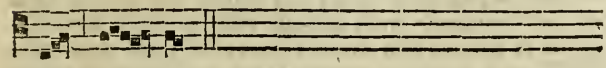
Autre Imitation de la même Piece ancienne pour Auxerre au même jour.



BE-nedi- cat nos Deus, De-us no-ſter, benedicat



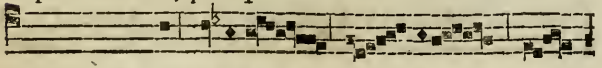
nos De- us; & me- tuant e- um omnes fi-



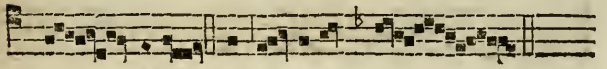
nes ter- ræ.

On voit par ces deux dernieres imitations qu'on peut en imitant, donner à une Piece imitée la perfection d'une Piece originale.

Autre exemple de contre-ſens tiré du nouveau Graduel de Troyes à l'ouverture du Livre : Feria III. poſt Paſcha, *p.* 142.



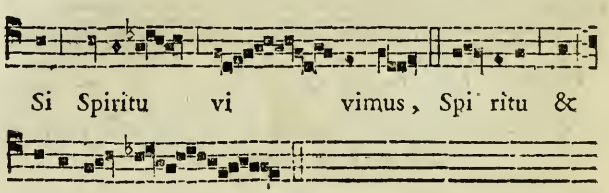
Alleluia. ℣. Si Spiri-tu vi vimus Spi-



ritu & ambule-mus.

CHAP. I.

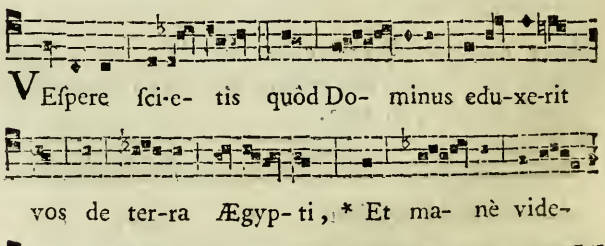
L'original de ce Chant eſt fort commun dans les anciens Livres Graduels ; mais ne s'eſt-on pas apperçu à Troyes, que par la ponctuation de ce Chant on renverſoit le ſens de ce paſſage, qui devient inintelligible aux auditeurs ? On pourroit-y remédier ainſi.

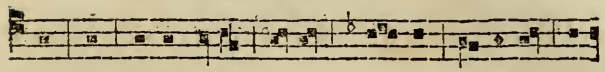


Le plus court étoit de choiſir un autre Mode pour ce texte.

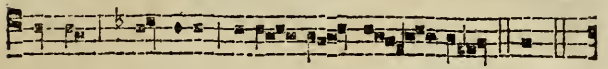
Le Chant de ce Livre Graduel eſt plein de fautes ſemblables, & d'ailleurs preſque ſans goût pour le reſte. Il n'y en a point dans la plûpart des Proſes, & le Chant en eſt ſouvent très-guindé & peu naturel.

Ce que nous avions vu ci-devant de l'Antiphonier de Nevers, ne nous avoit pas donné une grande idée de cet Ouvrage ; mais ce qui nous en a été communiqué en dernier lieu, nous a convaincus que dans cette Egliſe on n'avoit pas mieux connu qu'ailleurs les vraies Regles du Chant. Nous n'en donnerons ici qu'un ſeul exemple, c'eſt le Répons des premieres Vêpres de Noël, qui le premier s'eſt trouvé ſous nos yeux.

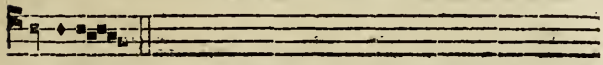




te, & confirmate corda ve-ſtra, quoniam ad-



ventus Do-mini appro- pin-qua- vit. * Et.



Glo-ri-a.

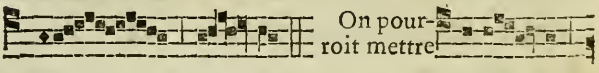
Quelle Intonation pour un Répons ſolemnel ! a-t-elle quelque choſe de noble & de grand ? Quelle mélodie ! repos à *Dominus* ; progreſſion de Mode étranger pour *eduxerit vos* ; *de terra* ſens fini ; *Ægypti* n'eſt placé que comme un mot, pour ainſi dire, accroché. *Et manè*, même modulation qu'a *Dominus* ; *videbitis* ſéparé de *manè* ſon adverbe, un repos avant *gloriam* ſon cas. Rien de grand ni de majeſtueux pour une telle ſolemnité. Il ſemble que le Chantre perde halaine à chaque mot : ce qui fait un Chant, pour ainſi dire, coupé en lambeaux, & qui n'a point de conſiſtence. Le Verſet eſt de pure routine, mal partagé, *eſtote* ſéparé de *patientes* ; ſecond repos à ces mots *adventus Domini*, comme s'ils n'étoient pas le nominatif du verbe *appropinquavit*, dont ils ne peuvent être ſéparés.

Tout ce que nous avons vu du Chant de cette Egliſe nous a paru être d'un Auteur qui a prétendu preſque tout tirer de ſon propre fond, qui ne s'eſt propoſé aucun modéle, & qui n'a ſuivi que les ſaillies de ſon goût particulier. Il paroît auſſi, que pour Regles, il n'a connu, ou eu égard qu'aux notes eſſentielles des Modes, ſans attention à la maniere propre à chaque Mode d'en faire uſage.

Continuons nos remarques ſur les défauts d'expreſſion contraires au ſens de la lettre.

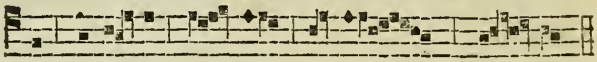
CHAP. I. Au Romain pour le jour de la Dédicace dans un Répons.

Exau- di de excel- so solio glo-



On pourroit mettre

riæ tu- æ. Exau- di



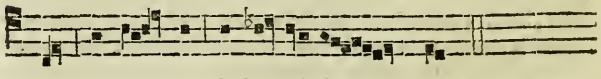
de excelso so- lio glo-riæ tu- æ.

Dans l'ancien Senonois.

Ascendo ad Patrem seroit à merveilles sous ces notes, mais elles choquent ici.

Ant. Descen- di in hortum.

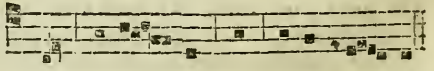
A Paris, dans le Répons de la Procession du III & IVe Dimanche de Carême, on chante:



Cor contri- tum & hu-mi-lia tum.

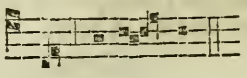
Un peu d'attention auroit fait tourner ce Chant autrement & du même Mode, qui est très-bien choisi pour les paroles.

On pourroit le tourner ainsi:



Cor contri- tum & humilia- tum.

On pourroit dire sous les mêmes premieres notes & aussi heureusement.

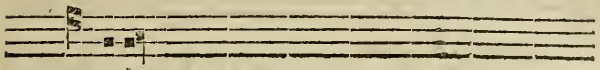


Le paralelle doit frapper.

Cor su-per-bum.

On eſt étonné de trouver dans l'Office des Morts à Paris,

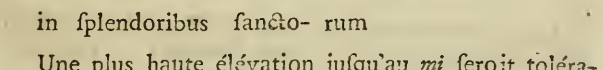
Deum, cu-i *au lieu de* De-um, cui om-nes vi-vunt, *&c.*



Rouen. De-um

On trouve auſſi des expreſſions outrées en pluſieurs endroits.

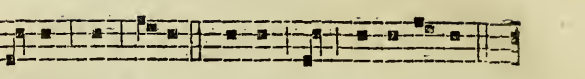
Pour vouloir exprimer quelques termes qui demandent un ſon énergique, il ne faut pas le pouſſer trop loin, comme on a fait dans la premiere Antienne des ſecondes Vêpres de Noël, ſur ces mots: *In ſplendoribus ſanctorum.* Il eſt vrai qu'on a très-bien fait de corriger l'ancienne modulation, & qu'il faut pour exprimer heureuſement ces termes, une élévation noble & grande, mais il n'étoit pas néceſſaire de la pouſſer juſqu'au *mi*, il ſuffiſoit de la faire monter au *re*, en cette ſorte:



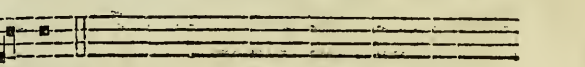
in ſplendoribus ſancto- rum

Une plus haute élévation juſqu'au *mi* ſeroit tolérable, & même bonne dans une Piece plus longue, qui ſeroit auſſi plus ornée, c'eſt-à-dire, plus chargée de notes, dans laquelle il faudroit diverſifier différentes expreſſions, qui demanderoient toutes de l'éclat, & par conſéquent de l'élévation, comme *exultabimus* & *lætabimur.*

Autre exemple d'expreſſion outrée dans le bas, tiré de l'Antiphonier de Meaux aux Antiennes O avant Noël. Au lieu de ſe contenter de la deſcente à la quarte en bas, on deſcend à la quinte qui creuſe d'une maniere diſgracieuſe, de cette ſorte:

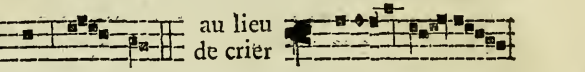


attingens à fi ne. Super quem contine-bunt.



lapiſque, & *autres.*

Dans l'Office des Morts, au IX. Répons, ſortir du Mode ſur le mot *animæ*, c'eſt une mauvaiſe imitation de l'ancien Répons ſur *judicare*. N'étoit-il pas plus doux, &, s'il eſt permis de ſe ſervir de cette expreſſion, plus deprécatoire de dire:



animæ me- æ animæ me- æ

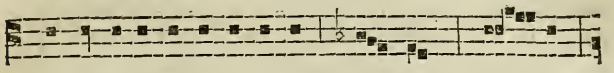
judica- re

L'élévation ſur *judicare*, qui ſe trouve dans pluſieurs Egliſes, eſt bien placée; elle montre l'effroi naturel que nous ſentons à la vue du jugement: mais elle ne convient plus à la priere *Intende animæ meæ*. On pourroit encore faire pluſieurs remarques ſur ce Répons, comme d'avoir négligé l'expreſſion que demandoit *puteus*.

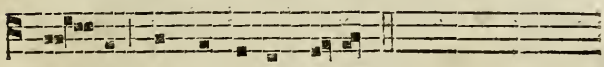
Autre faute d'expreſſion dans le Chant de la Paſſion pour ces mots: *Eli, Eli, lamma ſabacthani*, le Saint-Eſprit ayant fait dire à l'Evangéliſte que Jeſus avoit crié *voce magna*, ou comme dit S. Paul, *clámore valido*, il ſemble qu'on ne devoit pas dans le Chant exprimer ces paroles comme les autres du Divin Sauveur dans la Paſſion, qui étant exprimées d'un ton bas & extrêmement modeſte, marquent la patience, la douceur & la ſoumiſſion aux ordres de ſon Pere: ici, au contraire, il s'agit de ſuivre l'eſprit du texte qui nous fait remarquer un cri au-deſſus des forces de la nature, un cri qui étonna le Centenier, un cri myſtérieux, un cri qui demande & qui obtient miſéricorde pour tout le genre humain.

C'eſt dans ces vues qu'à Auxerre on a mis ces paroles ſous

ſous une modulation particuliere & qui peut être imitée par les autres Egliſes ; mais il faut éviter avec grand ſoin une modulation qui reſſemblercit en quelque choſe aux cris tumultueux des Juifs. On peut donc dire comme à Auxerre.

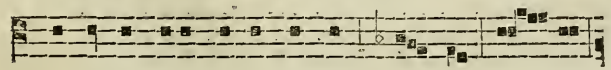


clamavit Jeſus voce magnâ di- cens : E- li,



E- li, lamma ſabactha- ni?

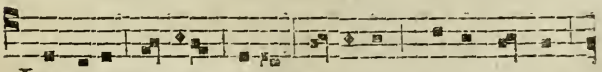
C'eſt pour les mêmes raiſons que dans la Paſſion ſelon S. Luc, on peut chanter les paroles ſuivantes de cette ſorte :



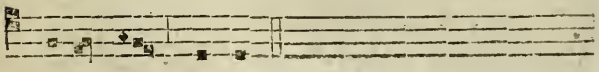
clama-vit Jeſus voce magnâ, di- cens : Pa- ter,

in manus tu-as commendo ſpiritum me- um.

Il n'eſt pas rare de trouver auſſi des Modes mal choiſis pour les textes qu'ils doivent exprimer. Ceux qui font attention à ce qu'ils chantent, ne ſont-ils pas ſurpris de trouver la premiere Antienne des Premieres Vêpres de Noël ſi mal exprimée dans le Romain, & copiée à Paris ? du I.



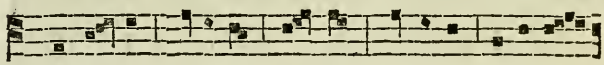
LEvate cá-pita veſtra, quoniam appropín-quat



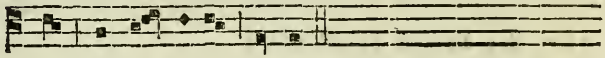
redemptio veſtra, H

CHAP. I.

Dans le nouvel Antiphonier de Cluny cette Antienne, avec la même modulation, eſt marquée du ſecond Mode, mais elle n'en vaut pas mieux pour cela : le texte n'en eſt pas plus heureuſement exprimé. On ſent que ce texte, & la place de cette Antienne demandent d'autres expreſſions : il faut du grand, du pompeux, de l'énergique : On pourroit la mettre ainſi du 7.



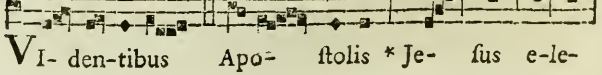
LEva- te capita veſ- tra, quoniam appropin-



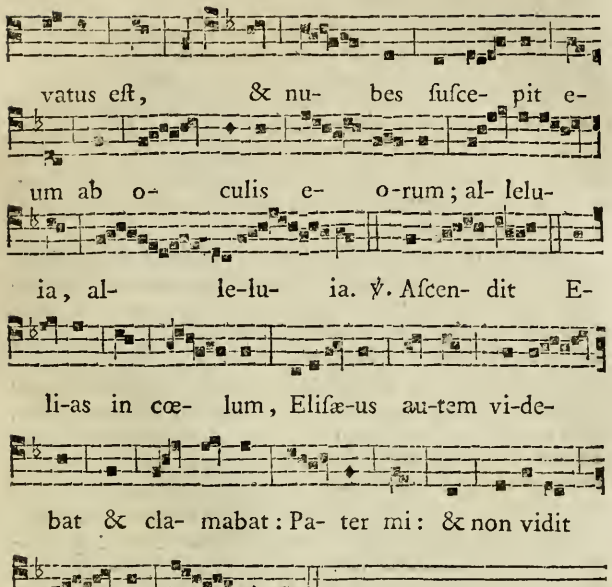
quat re-dem-ptio veſtra.

Il y a peu d'Egliſes où l'on ne trouvât des exemples frappans de Modes mal choiſis. Pour ne pas trop charger ce volume, nous nous contenterons d'en donner encore quelques exemples. En voici un tiré du nouveau Proceſſional de Sens au jour de l'Aſcenſion, c'eſt le Répons *Videntibus Apoſtolis*, qui eſt mis du ſixiéme Mode. Mais ſuivant le Cardinal Bona, comme nous l'avons remarqué ci-devant, & comme on le verra plus au long quand nous traiterons de ce Mode en particulier ; ce Mode eſt propre aux ſentimens de compaſſion, de gémiſſemens & de prieres, & nullement aux pieces de triomphe, de majeſté, d'élévation : auſſi ne trouve-t-on rien que d'inſipide dans ce Répons, ſans goût, ſans énergie, preſque ſans ame, & avec peu de liaiſon du ſens, ou avec liaiſon forcée. Si l'Auteur de ce Répons avoit conſulté M. Rolin ſur ce qu'il dit pour la déclamation, il n'auroit pas élevé le mot *clamabat*, qui n'eſt que l'expreſſion de l'Hiſtorien, & il n'auroit pas abaiſſé *Pater mi*, qui eſt celle du Prophéte & ſon exclamation ſur l'enlévement d'Elie.

On jugera mieux de cette Piece en la voyant. ℣. du 6.



VI- den-tibus Apo- ſtolis * Je- ſus e-le-



Il n'y a pas lieu de s'attendre que cette Piece s'attire beaucoup de ſuffrages, encore moins de Compoſiteurs qui veuillent l'imiter. On trouvera le même texte du ſeptiéme Mode ci-après pour exemple dans ce Mode. Paris & Auxerre l'ont conſervé du ſeptiéme Mode, comme le ſeul qui convient le mieux à ce texte.

On trouve dans ce Proceſſional pluſieurs Pieces d'un goût & d'une tournure toutes différentes des autres, ce qui fait ſentir aux moindres Connoiſſeurs, que tout l'Ouvrage n'eſt pas du même Auteur, & que ces Pieces de mains étrangeres ſont pour la plûpart peu dignes de faire partie du Chant de Sens, tel que le repréſentoit le Préchantre de cette Egliſe dans ſa Lettre adreſſée à tout le Clergé de la Province en 1552, qui ſe trouve à la

CHAP. I.

tête de l'Antiphonier de ce tems, Partie d'Eté. *

Le même jour de l'Aſcenſion dans le R. *Viri Galilæi*, le rétranchement des doubles notes qui ſont des repriſes de Chant ſur les mots, *Sic veniet*, défigure totalement la Réclame, & en fait un Chant qui ne ſe peut exécuter, parce que les progrès de ce Chant deviennent, par-là ce qu'on appelle progrès, *de mauvaiſe eſpece, fauſſe relation, ſol, ſi, ut, re, mi, fa*, fauſſe Quinte. On trouvera ces mots, avec les notes qu'ils doivent avoir, dans le dernier Chapitre de cet Ouvrage.

Dans le même Proceſſional le jour de la Sainte Trinité le mot *Diliges* non-lié avec *Dominum* & exprimé par des notes aigues & qui produiſent un cri, n'eſt guere propre à faire ſentir l'affection & la douceur de l'amour. Ces notes exprimeroient mieux *Non occides.*

Dans le choix & l'emploi des Modes il faut auſſi avoir égard à la place qu'occupe un texte; ſi c'eſt un Répons, une Antienne, une Hymne, une Proſe ou une autre Piece: car chacune d'elles doit avoir un goût & une tournure propre & particuliere ſelon ſon eſpece & ſa place, comme on va le voir en détail, en traitant de la compoſition qui convient aux différentes Pieces qui entrent dans l'Office Divin.

§. IV.

Des Antiennes.

Nous entendons ici par Antienne, un texte qui ſe chante de ſuite par tout le Chœur réüni, ſuivant l'uſage préſent de l'Egliſe, qui a donné ce nom à ces textes ainſi placés: au lieu qu'autrefois Antienne ſignifioit des chants alternatifs où les uns répondoient aux autres, ce que l'on appelloit *Contre-phonie* pour l'oppoſer à *Homophonie*. C'eſt à cauſe de ces Chants alternatifs qu'on a appellés ces textes *Antiennes*, parce qu'elles marquent

Confer. de la Rochelle.

* Præcentor eccleſiæ Senonenſis totius provinciæ Clero. S. Sacro-ſancta Metropolitanæ Senonenſis Eccleſiæ in divinis Officiis ſymphonia [Chriſtiane Clere] tanta per univerſam Galliam noſcitur dignitate fulgere, tantaque majeſtatis gravitate excellere, ut nuſquam locorum aliquid concinniùs, ſanctiùs, admirabiliùs, & [quantum ad divinum myſterium attinet] ad exemplar antiquitatis expreſſiùs poſſit à quoquam dijudicari, &c.

le Ton & le Chant sur lequel les deux Chœurs doivent chanter alternativement les Pseaumes ou les Cantiques. CHAP. I.

Une Antienne doit être d'un Chant plus simple ou moins chargé de notes qu'un Répons, sur-tout quand elle est jointe aux Pseaumes.

On peut un peu plus orner les Antiennes des Cantiques *Benedictus* & *Magnificat*, les Antiennes séparées de Psalmodie, les Antiennes de Procession, de Station.

Quoique le Chant des Antiennes doive être plus simple ou moins chargé de notes que celui des Répons, il doit dès son entrée faire sentir de quel Mode il est, parcourrir ensuite les notes essentielles de ce Mode d'une maniere libre & gracieuse. Si le texte de l'Antienne est court, éviter avec adresse d'insister sur la corde finale pour les repos ou les suspensions, afin d'y tomber & s'y arrêter d'une maniere frappante à la fin de l'Antienne. Si le texte est long & a plusieurs sens finis, on pourra en faire tomber quelqu'un, mais différemment du dernier, si faire se peut, sur la corde finale. En cas de plusieurs chutes sur cette corde, si on ne peut les éviter à cause du texte, il faut les diversifier, & faire ensorte qu'elles ne soient pas toutes de suite : ce seroit faire sentir un discours fini, après lequel on reviendroit une ou plusieurs fois ajouter quelques mots : ce qui auroit très-mauvaise grace.

Si les textes sont fort courts, il n'est pas nécessaire que le Chant parcourre toute l'Octave du Mode, il suffira de le renfermer dans la Quinte ou même la Quarte de sa finale, tâchant néanmois de lui faire toucher au moins une fois la corde de sa Dominante, comme on le voit dans l'Antienne : *Nos qui vivimus, benedicimus Domino*, & autres de différens Modes ; mais que le commencemênt soit toujours propre & distinctif selon le Mode qu'on emploie.

On doit éviter de mettre dans un même Office comme Vêpres & Laudes plusieurs Antiennes sur le même Mode : que si on y est entraîné par l'éxigence du texte, il faut au moins faire ensorte que la Psalmodie en soit différemment terminée.

C'est aussi un défaut de moduler les Antiennes suivant le rang qu'elles tiennent dans l'Office, ensorte qu'une

CHAP. I.

premiere Antienne ſoit toujours du premier Mode ; la ſeconde, du ſecond ; la troiſiéme, du troiſiéme ; ainſi des autres : car comme c'eſt le ſens du texte qui doit déterminer dans le choix du Mode, il n'y a pas d'apparence que ces Modes, ainſi diſpoſés, conviennent aux différens textes ; néanmoins cela peut arriver, & ſe trouve en effet quelquefois ; mais il ne faut pas s'en faire une regle invariable. Comme tout Mode n'eſt pas propre à tout texte ; tout texte n'eſt pas ſuſceptible de tout Mode. On avertit d'avance qu'on doit éviter le même défaut pour les Répons.

Comme les Antiennes ont dans l'Office une liaiſon immédiate avec la Pſalmodie, nous croyons devoir parler du Chant des Pſeaumes ou de la Pſalmodie, immédiatement après avoir parlé du Chant des Antiennes.

§. V.

De la Pſalmodie & de ſa liaiſon avec les Antiennes.

Dans le ſyſtême du Chant Grégorien la Pſalmodie ou le Chant des Pſeaumes roule toujours ſur la Dominante du Mode. Ces chants ſont variés pour les différens Modes, & chaque Mode en a de variés. Ces Chants ſont compoſés par-tout ; mais il y a quelques obſervations à faire par rapport aux Antiennes avec leſquels la Pſalmodie doit être liée.

Comme le chant d'un Pſeaume fait un Tout pour le Chant avec ſon Antienne, il faut qu'il y ait toujours une liaiſon naturelle & aiſée de la Terminaiſon de la Pſalmodie avec l'Intonation de l'Antienne : c'eſt pourquoi il faut ſe fixer invariablement ſur ces Intonations d'Antiennes & ces liaiſons de Terminaiſon de Pſalmodie, de telle ſorte que le Chantre qui entend entonner l'Antienne ſente ſur le champ de quel Mode eſt l'Antienne, & quelle Terminaiſon de Pſalmodie il lui doit donner, ſans avoir beſoin de recourir au Livre. Voilà la regle des Anciens & des Modernes qui ont ſçu compoſer le Chant d'Egliſe.

M. Nivers ne veut pas que ce ſoit la compoſition

CHAP. I. *Dissert. sur le Chant Greg. c.* 1. 3.

particuliere du commencement d'une Antienne qui regle la Terminaiſon de la Pſalmodie, néanmoins il emploie cinq pages à citer des exemples contraires à ſa prétention; exemples tous tirés de l'Antiphonier Romain, qui a été ſuivi dans tous les autres qui ont été travaillés avec quelqu'attention.

C'eſt donc une impéricie de prétendre pouvoir, ſuivant ſon caprice, donner telle Pſalmodie qu'il vient en fantaiſie de donner, eu égard à la Fête, ou à la place de l'Antienne, pourvu que cette Pſalmodie ſoit du Mode de l'Antienne.

C'eſt la modulation de l'Intonation de l'Antienne qui régit la modulation de la Terminaiſon de la Pſalmodie. Ce que le Compoſiteur, en bon Symphoniſte ne doit point perdre de vue.

Dans les Egliſes où il y a des Pſalmodies plus ornées pour les Cantiques *Benedictus* & *Magnificat*, il ne faut pas moins avoir égard à l'Intonation de l'Antienne; & lorſque cette Intonation éxige une Pſalmodie ſimple, il ne faut pas lui en donner un autre. Si la Terminaiſon de la Pſalmodie eſt ſimple, il ne faut pas non plus lui donner (à cette Pſalmodie) une Intonation ou une Médiation ornée ou ſolemnelle. Chacun néanmoins doit conſulter l'uſage de ſon Egliſe Cathédrale qui doit être la regle pour toutes les autres du Diocèſe.

Dans toutes les Pſalmodies il faut diſtinguer quatre choſes: ſçavoir, 1. l'Intonation, 2. la Teneur ou Dominante, 3. la Médiation, 4. la Terminaiſon.

1. L'Intonation ou la maniere de commencer un Pſeaume ou un Cantique ſe fait ſeulement au premier Verſet: tous les autres Verſets ſe reprennent tout droit à la Dominante. Il y a quelques Egliſes où l'on ne fait point cette Intonation, mais on commence le premier Verſet du Pſeaume ou du Cantique tout droit. Il y en auſſi où l'Intonation ſe fait à tous les Verſets, comme au premier ou au ſecond Verſet, mais c'eſt ſeulement dans les Cantiques Evangéliques *Benedictus* & *Magnificat*, quand ils ont une Pſalmodie ſolemnelle. Dans le Romain, aux Fêtes ſimples & aux Féries on commence les Pſeaumes par la Dominante que l'on ſuit tout droit juſqu'à la Médiation.

CHAP. I. La Pſalmodie la plus ſolemnelle eſt celle des Pſeaumes qui ſe chantent aux Introïts de la Meſſe : ſi on chantoit pluſieurs Verſets de ces Pſeaumes, comme on faiſoit autrefois, il faudroit que tous ces Verſets ſe chantaſſent comme le premier.

Les Antiennes pour l'aſperſion de l'eau-bénite ont leurs Pſeaumes modulées comme aux Introïts. Excepté à Sens, & peut-être ailleurs, où le Pſeaume *Miſerere* ſe chante comme la Pſalmodie ordinaire, & on dit tous les Verſets du Pſeaume juſqu'à *Aſperges me*, qui fait la répétition de l'Antienne.

Si l'Intonation d'un Pſeaume ſe fait ſur un mot de trois ſyllabes dont la ſeconde ſoit breve, ou la ſeconde breve & la troiſiéme cenſée breve à cauſe d'un monoſyllabe qui ſuit, alors on obſervera ce qui eſt marqué pour pareil cas dans chaque Mode en particulier.

2. La Teneur ou la Dominante de la Pſalmodie eſt la partie du Chant qui regne depuis l'Intonation faite juſqu'à la Médiation, & depuis la Médiation juſqu'au commencement de la Terminaiſon. Sur cette Teneur tous les mots de quelque nature qu'ils ſoient, y ſont traités de même. On trouvera dans la ſeconde eſpece du premier Mode, ou dans le neuviéme Mode qu'on change de Teneur; ayant la premiere partie du Verſet ſur la Dominante du Mode, & la ſeconde partie ſur la note d'au-deſſous de la Dominante. Il y a auſſi quelques Pſalmodies de nouvelle invention, qui changent de Teneur dans chaque Verſet, mais ces Pſalmodies ne ſont pas du Chant Grégorien.

3. La Médiation, c'eſt-à-dire, l'endroit où le Verſet du Pſeaume eſt partagé, ce qui termine la premiere partie de Verſet, & qui eſt marqué par un aſtériſque *, ſe fait de même dans tous les Verſets : ſi ce n'eſt qu'il ſe trouvât un monoſyllabe, ou un nom hébreu non décliné; alors il ſe fait un petit changement qui eſt propre à chaque Mode. On en donnera des exemples.

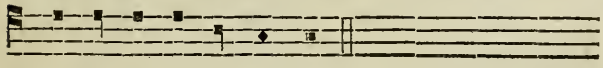
Dans quelques Egliſes, & particulierement chez les Réguliers, quand les Verſets des Pſeaumes ſont très-longs, & qu'ils ſe peuvent partager en trois, on fait deux Médiations, la premiere ſe fait par une inflexion de voix en tombant au-deſſous de la Dominante. Dans

le premier, le quatriéme, le ſixiéme & le ſeptieme: cette chûte ou inflexion ne ſe fait qu'à la ſeconde au-deſſous de la Dominante. Dans le deuxiéme, le troiſiéme, le cinquiéme & le huitiéme l'inflexion ſe fait à la Tierce au-deſſous de la Dominante; la ſeconde médiation comme aux autres Verſets. Les Chartreux font deux fois de la même maniere ces Médiations, comme *Peccator videbit & iraſcetur*, premiere Médiation, *dentibus ſuis fremet & tabeſcet*, ſeconde Médiation: mais ce ſont des uſages particuliers, qu'on ne doit ſuivre qu'où ils ſont établis.

4. La Terminaiſon eſt une modulation par laquelle on finit les Verſets des Pſeaumes ou des Cantiques: elle eſt la même auſſi pour tous les Verſets, ſi ce n'eſt qu'il ſe trouvât un monoſyllabe, alors il ſe fait un petit changement.

Quelques-uns traitent auſſi à la Terminaiſon les mots hébreux non déclinés & les deux monoſyllabes comme le ſimple monoſyllabe, mais cette tournure à mauvaiſe grace pour ces mots hébreux, auſſi-bien que pour les deux monoſyllabes, on peut en juger par les exemples ſuivans.

Exemple d'un monoſyllabe & d'un mot hébreu non décliné.

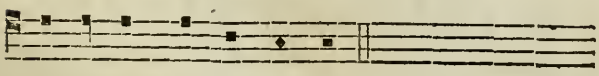


pro- tec-tor e- o- rum eſt.

nomen De-i Ja- cob.

On ſent la mauvaiſe grace du ſecond texte. M. le Beuf la blâme auſſi & l'appelle, *mauvaiſe prononciation.* *Traité hiſt. du Chant d'Egliſe c. vj. p. 112.*

Exemple de deux monoſyllabes.



lo- quebar pa- cem de te.

con- vertun- tur ad cor.

Le ridicule de cette derniere tournure n'eſt pas moins ſenſible.

CHAP. I.

Dans la Pſalmodie les dernieres ſyllabes d'un mot ſuivi d'un monoſyllabe ſont toujours traitées comme breves, quelques longues qu'elles ſoient. Or dans la Pſalmodie les breves ſe doivent couler légerement, & elles n'entrent point en compte pour la formation de l'Intonation lorſqu'elle eſt liée, ni de la Médiation & de la Terminaiſon. On en donnera des exemples en traitant des Modes en particulier.

Quand on parle de ſyllabes breves on n'entend que celles qui le ſont de prononciation & non de nature, car autrement on ne pouroit rien faire ſur la premiere ſyllabe de *Dominus*, ni ſur celle de *Deus*, & d'une infinité d'autres mots.

Si la Médiation & la Terminaiſon commencent par une note qui monte, les ſyllabes breves ne ſe comptent point dans l'arrengement de cette Médiation ou de cette Terminaiſon ; mais alors il faut prendre la ſyllabe précédente pour cet arrengement

On ne commence jamais non-plus la Médiation ou la Terminaiſon qui prennent leur premiere note en montant ſur la derniere ſyllabe d'un mot : toute derniere ſyllabe d'un mot eſt traitée comme breve, excepteż dans les Terminaiſons liées du quatriéme Mode.

Si la Médiation ou la Terminaiſon commence par une note qui deſcend, la ſyllabe breve, & la derniere d'un mot ſe compteront & entreront dans la compoſition de la Médiation & de la Terminaiſon.

On trouvera dans chaque Mode en particulier des exemples qui apprendront à former les Médiations & les Terminaiſons en différens cas, avec les exceptions. Les exemples rendront toutes ces Regles ſenſibles.

§. VI.

Des grands Répons & de leurs parties.

Le nom de Répons paroît venir de ce qu'il eſt toujours ou preſque toujours précédé d'une Leçon, grande ou petite ; grande, comme celles de l'Office Nocturne ; ou petite, comme les Capitules, dont il eſt comme une récollection en forme de réponſe, ou de réflé-

xion ſur ce qu'on vient de lire, ou ſur ce qui fait le ſujet de la Solemnité.

Un Répons eſt un Texte qui a différentes parties : un texte ſuivi qui fait le corps du Répons, enſuite un autre texte qui fait le Verſet, après lequel on reprend une partie du premier texte, ce qu'on appelle *Réclame*. Il a auſſi ſouvent le ℣. *Gloria Patri*, enſuite duquel on réprend auſſi la Réclame, ou on répéte le texte du ℟. en entier : chaque Egliſe ſelon ſes uſages.

Pour bien compoſer le Chant d'un ℟. il faut une attention particuliere à toutes les parties. Le Chant du corps du ℟. doit être plus orné que celui d'une Antienne ordinaire. Le Compoſiteur doit donner un corps à ce ℟. qui ne ſoit ni trop chargé, ce qui le rendroit trop lourd & inſipide ; ni trop ſimple, ce qui le rendroit ſemblable aux Antiennes : mais il doit lui donner une mélodie grave & mâle, & toujours ſuivant l'éxigence du Mode choiſi, dont il ne faut point s'écarter: varier les différentes progreſſions ſoit en montant, ſoit en deſcendant. Si le texte demande pluſieurs terminaiſons, à cauſe qu'il eſt compoſé de pluſieurs phraſes ; il faut autant qu'on le pourra les varier, & garder la plus parfaite & la plus préparée pour la derniere ; ſi ce n'eſt qu'il y fallut quelque tour ſingulier à cauſe d'une expreſſion rare ou extraordinaire du texte.

Les Verſets des Répons ſont ordinairement ſur une routine particuliere à chaque Mode. Quand on ſuit ou qu'on veut employer cette routine, il faut veiller a ne point couper le ſens du texte, diviſer où la lettre le demande & où elle peut ſouffrir cette diviſion. Il n'eſt pas néceſſaire que le ℣ d'un ℟ ſe termine par la note finale du Mode, qui eſt ſeulement & néceſſairement la note finale du Répons. Le Chant du ℣ *Gloria Patri* doit être imité ſur le Chant du ℣, mais il n'eſt pas néceſſaire qu'il en prenne toutes les notes, ni qu'il ſe termine toujours de même. Le Chant des Verſets des Répons doit être plus léger & moins chargé que le Chant du corps du Répons.

Un Répons eſt comme un corps, & les Verſets comme les bras ou les jambes de ce corps : qu'il ſeroit difforme, ſi ces membres étoient auſſi gros que le corps !

CHAP. I.

Les Verſets qui ont un Chant propre & particulier ſont ordinairement plus beaux que ceux qui ſont ſeulement ſuivant la routine. On fait très-bien d'en avoir de tels ſur-tout aux Offices ſolemnels. C'eſt une richeſſe dans un Antiphonier. On les a rendus très-rares dans celui de Paris. On a cru que les périéléſes ou cadences auſſi multipliées qu'elles le ſont, donnoient aſſez de beauté. Cet uſage de les multiplier dans les Verſets n'eſt pas ancien puiſqu'on ne les trouve point dans l'Antiphonier de cette Egliſe, imprimé ſous le Pontificat de M. de Gondy, ni dans les précédens, ni dans les autres Egliſes: où on ne fait ces cadences qu'à la fin de chaque Verſet pour avertir le Chœur de reprendre la Réclame.

Après le ℣ le Chœur reprend la partie du ℟ qu'on appelle *Réclame*. Cette Réclame doit être aiſée à reprendre, naturelle, ſonore, frappante. C'eſt ce qui fait une partie de la beauté d'un ℟. Le Compoſiteur doit y être attentif, en la comparant avec la fin de ſon Verſet: mais qu'il ſe donne bien de garde de la conſidérer comme une ſeconde partie du Répons, qui lui feroit terminer la premiere partie avant cette Réclame, comme ont fait quelques mauvais Auteurs, & qui par-là ont coupé le ſens de la lettre du texte: par exemple: *A peccato meo munda me quoniam: * Iniquitatem meam ego cognoſco.* Ne ſeroit-il pas inſupportable de trouver la premiere partie de ce texte terminée à *quoniam:* de pareilles fautes ne ſont pas rares.

Il faut donc que depuis le commencement du texte d'un Répons juſqu'à ſa fin, il n'y ait qu'un même corps de Chant, d'où on puiſſe détacher une ou pluſieurs parties, ſans que cette diviſion défigure ou ſoit occaſion de défigurer ce corps.

Quand le texte des Verſets d'un ℟ eſt plus long que le texte du ℟ même, comme cela arrive quelquefois, pour lors on doit charger d'un peu plus de notes le corps du ℟, afin qu'il y ait une eſpece de proportion de longueur entre le ℟ & ſon ℣.

Dans les Egliſes où il eſt d'uſage de faire chanter les Répons, partie par l'Orgue, partie par le Chœur, il faut en faire le partage ſuivant le ſens du texte, & non

toujours à la Réclame, pour éviter les inconvéniens dont on vient de parler, & pour cela, il faudroit dans les Livres de Chant, marquer ces différentes parties du Chœur ou de l'Orgue par quelque figure, pour l'uniformité, comme on fait pour les Réclames après les Verſets. Après le ℣. & le *Gloria Patri*, l'Orgue peut & doit reprendre ſeulement les Réclames où elles ſont marquées, cela n'a aucun inconvénient, parce que ces Réclames ont toujours, ou doivent avoir un ſens parfait.

Les Répons des Vêpres qui ſe chantent ordinairement avec plus de cérémonie, doivent-être auſſi plus ſolemnels & plus graves, ce qui ne ſe peut qu'en les chargeant un peu plus de notes.

Si les Répons ont pluſieurs Verſets & par conſéquent pluſieurs Réclames, il faut faire attention a ce que toutes les Réclames, quoique différentes & ſur différentes notes, s'accordent chacune avec la fin de chacun de ces Verſets.

§. VII.

Des Répons Brefs, ou petits Répons.

Un Compoſiteur doit ſçavoir qu'outre les Répons dont nous venons de parler, il y en a d'autres qu'on appelle Répons brefs, parce qu'ils ſont courts & d'un Chant ſimple & toujours uniforme, ſuivant les différens dégrés de Fêtes & ſuivant les tems où ils ſe chantent; s'il doivent avoir *Alleluia* ou non: car après la Septuagéſime, ſuivant le Rit de l'Egliſe Latine, on doit les mettre ſur un autre Chant, parce qu'ils ne doivent point avoir *Alleluia* à quelque dégré que ſoit la Fête qui y échoit.

En Avent preſque toutes les Egliſes s'accordent à n'employer pour l'Office du tems que le même Chant, qui eſt celui du ℟. bref de Complies le plus commun.

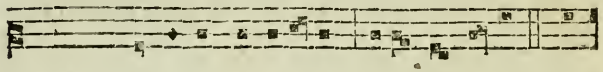
Il faut ſur le Chant de ces Répons ſe conformer à l'uſage de ſon Egliſe Cathédrale,

L'Egliſe de Sens a un Chant particulier pour ces Répons avec *Alleluia* pour les Fêtes Annuelles & Solemnelles-majeures ſeulement. Les Egliſes d'Auxerre &

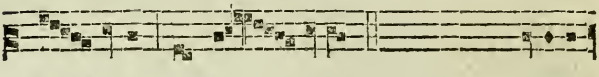
CHAP. I.

Troyes, Suffragantes de Sens, ont ce Chant un peu plus chargé que celui de la Métropole : auſſi eſt-il plus difficile à adapter pour ceux qui en ont beſoin, lorſqu'il n'eſt pas noté dans leurs Livres. Chaâlons-ſur-Marne a auſſi ce Chant avec quelque petite différence & de peu d'importance.

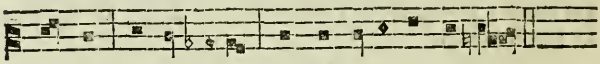
Exemple de Sens.



℟. *bref.* Obtulit holocauſta ſu-per al- ta-re, * Al-



le- luia, al- le luia. *Le ℣. de même.* Gloria

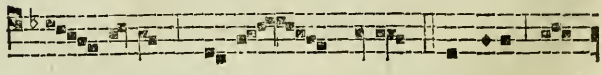


Pa- tri, & Fi- li-o, & Spi-ritu- i ſancto.

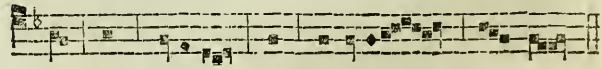
A Rouen aux plus grandes Fêtes on chante le Répons bref de Prime ſur ce Chant avec très-peu de différence.

Exemple d'Auxerre & de Troyes.

℟. Obtu-lit holocau- ſta ſuper al- ta- re, * Al-

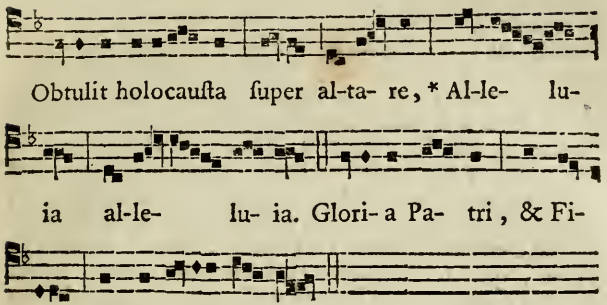


le- lu-ia, al- le lu-ia. Glo-ria Pa-



tri, & Fili-o & Spiritu i Sancto.

Exemple de Chaâlons.



On voit aiſément que les uns ont été moulés ſur les autres. On en trouve encore d'autres dans différentes Egliſes, comme à Beauvais, mis du 8. Mode quoique ce ſoit le même fond de Chant. M. Lebeuf dans ſon Traité du Chant Eclcéſiaſtique en rapporte quelques exemples, 1. Partie, *p.*147, & ſuivantes.

Les autres Répons brefs avec *Alleluia* ſont preſque par-tout comme dans le Romain & le Pariſien, à quelque petit changement près.

Sens a un Chant pour le Répons bref de Prime, *Chriſte Jeſu, fili Dei vivi*, qui ne varie point, excepté au tems de Pâques à cauſe d'*alleluia*. Il en eſt de même du Répons bref *In manus* de Complies qui ne varie point non plus, excepté au tems de Pâques, mais hors ce tems, il ſe chante toujours & à toutes les Fêtes ſur le Chant des Répons brefs de l'Avent. [Ce Répons bref n'a été introduit dans l'Office Senonois que par le Breviaire de M. de Bellegarde : auparavant on ne diſoit que le petit Verſet *Cuſtodi nos*. Cet uſage s'eſt conſervé à Auxerre & ailleurs. Comme on a commencé à Sens de chanter ce Répons bref en Avent, on l'a mis d'abord ſur le Chant des Répons brefs de ce tems ; on ne s'eſt pas donné la peine de le changer de Chant pour les autres tems, comme on a fait ailleurs. La ſeule addition d'*alleluia* le fait changer.]

CHAP. I. A Auxerre on ne joint jamais *alleluia* au Répons bref de Prime *Chriſte Jeſu, fili Dei vivi.*

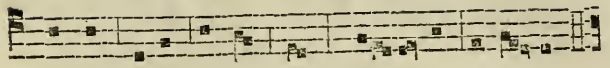
Sens, Auxerre & Troyes ont au lieu de Répons brefs, de grands Répons à Tierce, Sexte & None pour les Dimanches de la Septuageſime & les deux ſuivans, & pour ceux du Carême. Il y a lieu de croire que c'étoit le Rit de toute l'ancienne Province Senonoiſe, puiſqu'il y en a auſſi à Orléans pour les Dimanches de Carême. Troyes a ces Répons aux Féries même : Sens les avoit avant le Breviaire de M. de Bellegarde : ainſi Troyes a conſervé l'ancien uſage de la Métropole à cet égard. Nous apprenons des Conférences de la Rochelle que c'eſt auſſi l'uſage de Liſieux & de S. Martin de Tours, que les anciens Antiphonaires Romains les avoient, ſelon Raoul Doyen de Tongres, mais que les FF. Mineurs les ont ôtés pour en ſubſtituer de plus courts.

Hors le tems de Páques & l'Octave du SS. Sacrement, le Romain n'ajoute point *alleluia* aux Répons brefs. Leur Chant qui eſt fort beau & d'une noble ſimplicité eſt du ſixiéme Mode, comme ailleurs, lorſqu'ils ſont ſans *alleluia*, excepté en Avent, comme nous l'avons remarqué.

Toutes les Egliſes ont un Chant particulier pour le Répons bref de Tierce du Dimanche *per annum* : il y a pourtant quelque différence ſenſible ſelon les Diocèſes, & il eſt plus ou moins gracieux & orné. Dans le Romain, ce Répons qui eſt : *Inclina cor meum Deus*, &c. eſt noté du quatriéme en E, à Paris il eſt tranſpoſé à la Quarte au-deſſus, & par-là eſt du quatriéme en A, ſuivant la Regle : *Et quandoque per A Quartum finire videbis.* Le Chant en eſt plus animé & plus ſonore par les variations de la note *fi*, & par des ſons plus aigus que dans le bas. Ce Répons ſe chante par-tout avec beaucoup de gravité.

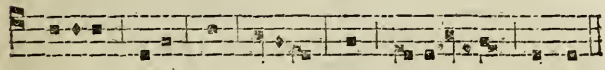
Sens avoit autrefois un Chant propre pour le Répons bref de Tierce du jour de Noël, comme il ſuit du 1. Mode, & qui eſt un beau modéle de la noble ſimplicité de la plûpart des anciens Chants. Ce petit Répons ſe chantoit très-gravement.

Verbum



Verbum caro factum eſt, * Alle-lu-ia alleluia.

℣. Et habitavit in nobis, * Alleluia, alleluia.



Gloria Patri, & Filio, & Spiri- tu-i ſancto.

On a conſervé dans le nouveau Chant de cette Egliſe cette ancienne modulation ſi noble, ſi grave & ſi propre à l'harmonie, pour le même jour ſeulement, à Tierce, Sexte & None. Elle ſent bien ſon antiquité. Voyez ce que nous en avons dit ci-devant.

Comme dans le Rit Romain, les Offices depuis le Jeudi Saint juſqu'à l'Octave de Pâques ne ſont différens des autres que parce qu'on les a laiſſés dans l'ancienne ſimplicité, on peut juger de-là que n'ayant point de Répons brefs, ceux qu'on a aujourd'hui dans les autres Offices ne ſont pas de la premiere antiquité. Les célébres Egliſes de Lyon & de Vienne n'en ont point à Prime ni à Complies.

Le Chant le plus ſimple & le plus noble pour les Répons brefs ſans *alleluia*, eſt celui du Romain. Il eſt trop chargé & comme entortillé à Paris.

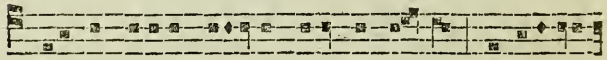
§. VIII.

Des Invitatoires & du Pſeaume Venite exultemus, *qui y eſt joint.*

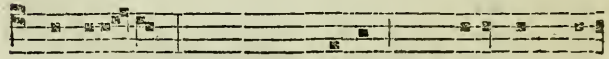
Les Invitatoires ſont des textes très-courts qui annoncent le ſujet de l'Office & qui y invitent. Ils doivent être d'un Chant grave & majeſtueux. Il faut y

CHAP. I. observer la Division, dont la reprise après les Versets du Pseaume *Venite exultemus*, doit être facile & liée avec la fin des Versets de ce Pseaume, parce qu'il est par rapport à l'Invitatoire, ce qu'est le Verset à l'égard d'un Répons. Ainsi il n'est pas nécessaire que ces Versets, qui ordinairement sont tous semblables, se terminent sur la note finale du Mode auquel ils appartiennent, parce qu'ils reçoivent leur complément de Chant par la Réclame ou la répétition de l'Invitatoire.

Il ne nous paroît point hors de propos de faire observer ici que le Chant du Pseaume *Venite*, dans presque tous les Antiphoniers est très-défectueux par les contre-sens que le Chant y fait faire, & par les sens coupés qui le défigurent en plusieurs endroits; & cela dans les différens Modes sur lesquels il est composé à cause des Invitatoires. Par exemple dans le Chant du quatriéme Mode au Verset *Hodie si vocem ejus* . . . à ces mots :

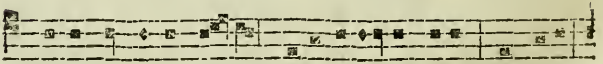


Sicut in exacerbatione secundùm di-em tentationis

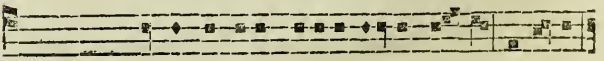


in deserto. *On doit dire* Sicut . . . . . secundùm di-

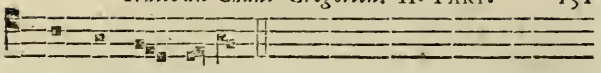
em tentationis in deser-to. *Autre* Quadragin-ta



annis proximus fu- i generationi huic, & dixi :

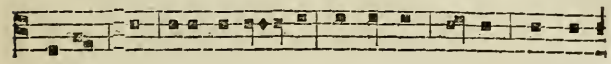


On doit dire: proximus fui generationi hu- ic, & dixi :

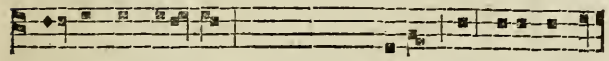


Semper hi errant, *&c*

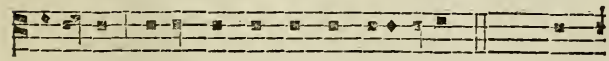
Dans le cinquiéme Mode, ou pour le cinquiéme Mode.



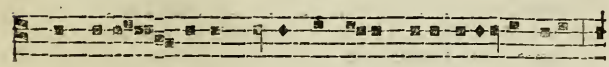
Sicut in exacerbatione ſecundùm di-em tenta-



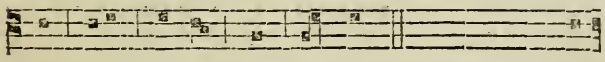
tionis in deſerto. *On doit dire* Sicut in exacerba-



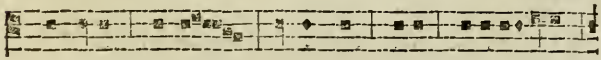
tio- ne ſecundùm diem tentati- onis. *Autre* Qua-



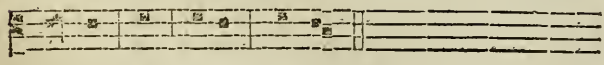
draginta annis proximus fu- i generationi huic,



& dixi: Semper hi er- rant, *&c. On doit dire* Qua-



draginta annis proximus fui generationi



hu- ic, & dixi: Semper, *&c.*

Ces remarques doivent ſuffire pour faire corriger le Chant de ce Pſeaume dans tous les Modes: il s'y trou-

CHAP. I.

ve encore d'autres fautes, mais moins frappantes que celles-ci : une oreille délicate les appercevra aiſément. On nous a fait remarquer qu'à Paris, outre quelques-uns de ces défauts, on a gâté les Chants du *Venite*, par les périéléſes & cadences : le ſeul *Gloria Patri* en a juſqu'à trois.

Aux Fêtes ſimples, aux Féries & aux Offices des Morts l'Invitatoire eſt d'une compoſition preſque ſyllabique.

§. IX.

Des Hymnes.

Les Hymnes telles que celles qu'on a aujourd'hui ne ſont pas de la premiere antiquité dans les Offices Divins : des Egliſes célébres comme Lyon & Vienne en Dauphiné ne les ont point encore admiſes, excepté à Complies. L'Egliſe de Reims, celle de Langres & quelques autres, n'en ont point à l'Office Nocturne ni à Laudes. On s'eſt accordé à n'en point admettre depuis le Jeudi Saint juſqu'à l'Octave de Pâques ; & conſervant aux Offices de ce tems leur ancienne ſimplicité, ils ſe ſont trouvés diſtingués par-là des autres. L'Ordre de Cluny en a dans ces jours comme aux autres. Quoiqu'il ſoit certain que S. Ambroiſe ait fait des Hymnes & qu'il les ait fait chanter, il n'eſt pas certain qu'on les ait toujours chantées dans l'Office ; on ne voit rien de fixe ſur cela avant le tems de Saint Grégoire le Grand.

La Compoſition du Chant des Hymnes eſt d'un genre tout différent de celui des autres pieces de Chant. Depuis que les Hymnes ſont partie des Offices, les Chants s'en ſont multipliés à l'infini. Dans les anciens Livres d'Egliſe avant le ſiécle dernier, on ne trouvoit preſque que des Vers Iambiques à quatre piés, des Sapphiques, des Aſclépiades & peu d'autre meſure. La multitude de Vers Iambiques à quatre piés, a des Chants ſi multipliés & ſi variés, qu'on n'auroit pas dû en inventer d'autres, mais ſeulement choiſir les meilleurs, & les réformer, s'il y avoit quelque choſe qui méritât la réforme.

Soit donc qu'on en veuille compoſer, ou réformer

CHAP. I.

les Anciens, on ne doit point s'occuper de la liaiſon des mots ou des contre-ſens : il ne faut que ſçavoir la meſure du Vers & ſa Quantité. C'eſt la qualité & la Quantité, ou plûtôt la meſure du Vers qui doit en regler le Chant : en ſorte qu'en chantant on ſcande le Vers ; comme on le fait en chantant l'Hymne : *Stupete gentes ;* il faut en obſerver exactement les céſures.

Les anciens Chants des Vers Iambiques ſont, pour la plupart, réguliers, comme *Aſolis ortûs cardine*, *Audi benigne conditor*, *Vexilla regis prodeunt*. Nous entendons ici parler du Chant de ces Hymnes tel qu'il eſt dans pluſieurs Livres, & non comme dans d'autres, où en multipliant les notes ſur ces mots ou ce premier Vers : *Audi benigne*, & *Vexilla*, on a rompu la meſure & la cadence du Vers, ce qui rend le Chant non-régulier & très-dur.

Nous appellons réguliers pour le Chant, ceux qui au ſecond & au quatriéme Iambe ont des notes breves, ou une ſeule note. Si les Poëtes, Auteurs de ces Hymnes, le grand Senteuil lui-même, ont ſouvent mis un Spondée au lieu du premier & du troiſiéme Iambe, on ne doit pas trouver mauvais que les Compoſiteurs de Chant y mettent auſſi une ou pluſieurs notes longues : mais on ne doit pas ſouffrir qu'au ſecond & quatriéme, on mette des notes longues ou multipliées ſur la premiere ſyllabe de l'Iambe, parce que c'eſt-là que le Vers doit ſonner.

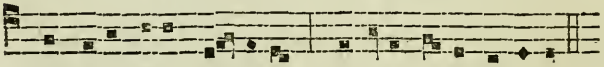
Enfin, quelque meſure de Vers que ce ſoit, le Chant en ſera régulier, s'il fait bien ſcander le Vers. Voilà à quoi il faut qu'un Compoſiteur s'attache dans le Chant des Hymnes : mais il doit éviter le ſtile badin, ce que ne font pas aſſez la plûpart, enſorte qu'il ſemble qu'on entende une chanſonnette, quand on entend certains nouveaux Chants d'Hymnes : ce qui eſt non-ſeulement indécent, mais encore indigne de la majeſté & de la modeſtie qui doit regner dans tout l'Office Divin. Si dans les Hymnes le Chant ne répond pas toujours à l'éxigence de la lettre, & s'il ſe trouve des ſens coupés, cela vient uniquement de la Poëſie, qui perdroit ſouvent ſon feu, ſi on vouloit l'aſtreindre à donner un ſens fini à chaque Vers.

CHAP. I.

Quand on dit qu'on peut prendre les anciens Chants d'Hymnes pour les nouvelles, cela doit s'entendre s'ils ſont de même metre ou meſure, car autrement on ne feroit rien qui vaille: comme de mettre un Chant de grands Vers ſur de petits, ou un Chant de petits ſur de plus grands. Ce ſeroit vouloir habiller un Nain avec un habit de Géant, ou le Géant avec un habit de Nain. On en ſent le ridicule. C'eſt cependant ce que l'on a fait à Paris dans le dernier Antiphonier, * en mettant l'Hymne *Hæc illa ſolemnis dies*, du vingt-cinq Mars, qui eſt de Vers Iambes à quatre piés, & qui par conſéquent a huit ſyllabes, ſur le Chant ancien de l'Hymne *Ave maris ſtella*, qui étant de metre Brachycatalecte n'a pour chaque Vers que ſix ſyllabes.

Voici cette rare imitation.

HÆc il-la ſo-lemnis dies, Di-es ſalutis nunti-a,

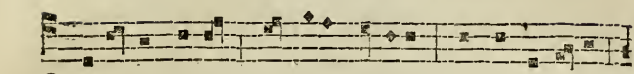


Quâ miſſa cœlo, triſtibus Venere terris gaudia.

On dira peut-être qu'on ne vouloit pas perdre cet ancien Chant, qui véritablement eſt beau, mais outre qu'il reſte à la même Hymne, il ceſſe d'être beau quand il eſt mal adapté. On ne croit pas que ceux qui ont ainſi adapté ce Chant vouluſſent ſe juſtifier par l'exemple de l'Antiphonier d'Orléans, ſous M. le Cardinal de Coiſlin. Dans cet Antiphonier, on a mis l'Hymne *Stupete gentes*, ſur le même Chant d'*Ave maris ſtella*, tant on l'a trouvé beau.

* M. Le Beuf dit qu'il s'y eſt oppoſé tant qu'il a pu ; ainſi on ne doit point lui imputer ce mauvais goût.

Imitation faite à Orléans.



STupe-te gentes : fit Deus hoſtia ; Se ſponte le-gi

Legifer obligat, Orbis Redemptor nunc redemp-

tus, Seque piat ſine labe mater.

L'Hymne *Templi ſacratus* de l'Office Nocturne, & *Fumant Sabæis* des Laudes ſont ſur le même Chant.

Il faut auſſi éviter de mettre les Hymnes ſur des airs de chanſons profanes.

Ceux qui chantent des Hymnes, comme ceux qui en compoſent le Chant, doivent ſçavoir faire les éliſions ; c'eſt-à-dire, ne point prononcer la ſyllabe qui doit diſparoître devant la ſuivante qui commence par une voyelle, ſi la derniere finit auſſi par une voyelle ou une *m*. Par exemple, *Ipſo in fonte videbimus*, il faut chanter *Ipſ-in fonte videbimus* : Autre exemple. *Cœli lucem habitabimus*, il faut chanter *Cœli luc-habitabimus*, autre, *Infunde amorem cordibus*, *Infund-amorem cordibus*. Il faut obſerver auſſi que *cui* & *queis* ſont deux ſyllabes ailleurs, mais dans les Vers ils n'en ſont qu'une. Sans ces obſervations, on ſe met en danger de ſe brouiller & de tomber dans la confuſion en s'égarant dans le Chant.

On donnera dans les Modes en particulier des exemples de différens Chants d'Hymnes pour les différens Vers.

§. X.

Du Chant des Messes.

V. p. 196-199.

Un Compositeur doit sçavoir que le Chant des Messes est d'un goût tout différent des autres Offices, & même que chaque Piece de la Messe a sa tournure propre, ensorte qu'un Introït ne doit point ressembler à un Graduel, ni aucune autre Piece du même Office, si ce n'est peut-être à la Communion; un Graduel ne peut ressembler non plus à aucune autre Piece, si ce n'est à l'*Alleluia*; un Offertoire ne peut ressembler à aucun autre telle qu'elle soit.

Il faut pour la Messe un Chant plus mâle, plus majestueux, plus nourri, plus solemnel; en faisant néanmoins une différence sensible entre les différentes Pieces. C'est dans le Chant des Messes particulierement, que les Anciens employoient les Tenues de plusieurs notes, les reprises de Chant, afin de donner plus de poids & de majesté à cet Office.

DE L'INTROIT.

Un Introït doit avoir du grand & de la gravité, c'est pourquoi on doit l'orner presque comme un Répons, quoiqu'il ne soit que comme une espece d'Antienne.

Si un Introït est composé de plusieurs phrases, il faut observer ce que l'on a marqué ci-devant pour les Antiennes, en conservant néanmoins le goût propre aux Introïts.

La Psalmodie des Introïts est la plus solemnelle de toutes, aussi est-elle par-tout la plus ornée.

DU REPONS GRADUEL.

Le Répons Graduel & l'*Alleluia* avec son Verset, sont les Pieces de la Messe qui peuvent le plus se ressembler.

Le Graduel est un vrai Répons qui a toujours son Verset. Dans plusieurs Eglises on répéte le Graduel après le Verset.

Le Graduel doit être d'un Chant grave & nourri, c'eſt-à-dire, un peu plus chargé de notes que les Répons ; & il eſt ordinairement terminé par une traînée ou longue ſuite de notes qui fait une Neume propre à chaque Piece. Son Verſet eſt auſſi plus chargé de notes que ceux des autres Répons, & toujours d'un Chant propre à chaque Piece ; il eſt ſouvent auſſi chargé que le corps du Répons Graduel, dont il fait la ſeconde partie : il ſe termine ordinairement par la même Neume que la premiere partie.

A Auxerre, où le Graduel ſe répéte toujours après le Verſet, ce Verſet ſe termine toujours ſans Neume, & n'a pas beſoin de ſe terminer ſur la note finale du Mode : il trouve ſon complément de Chant par la répétition du Graduel. C'eſt pourquoi, ſi d'autres Egliſes vouloient faire uſage du Graduel Auxerrois ſans répéter le Graduel après le Verſet, il faudroit ajouter à ces Verſets la Neume qui ſe trouve à la fin du Répons pour completer le Chant de ces Verſets.

DE L'*ALLELUIA.*

Le Chant de l'*Alleluia*, doit être auſſi orné que celui du Graduel. On fait une Neume auſſi à cette Piece, tant après l'*Alleluia* répété par le Chœur, qu'après le Verſet. Cette Neume eſt auſſi toujours d'un Chant propre à chaque Piece.

A Meaux on ne fait point de Neume après *Alleluia*.

Dans le Romain on ne dit qu'une fois *Alleluia* avant le Verſet, & on ne fait la Neume qu'après la répétition d'*alleluia* qui ſe fait après le Verſet.

A Auxerre, deux Chantres députés chantent *alleluia* avec periéléſe, les Choriſtes répétent de même *alleluia*, & le Chœur chante ſeulement la Neume. On fait la même choſe pour la fin du Verſet. Les uſages ſont très-variés ſur ce point.

DES PROSES.

L'uſage des Proſes n'eſt pas de la premiere antiquité. On croit qu'elles ont été introduites en place des longues Neumes de l'*alleluia*. C'eſt pourquoi dans le Romain on les appelle *Sequentia*, Séquences, ou ſuite de

CHAP. I.

l'*alleluia*, ce qui fait sentir qu'il faut, autant qu'il est possible, composer les Proses du Mode de l'*alleluia*. On dit, autant qu'il est possible, parce que certains Modes seroient peu propres à donner une belle mélodie de Prose, comme le quatriéme, qui ne doit pourtant pas être rejetté pour un *Alleluia*, la mélodie en est fort douce, & y est souvent heureusement employée dans les anciens Livres.

Le Chant des Proses est presque toujours syllabique, il doit être animé, pompeux & sonore. Autrefois les Proses se chantoient toujours à note quarrée de quelque mesure qu'en fut la lettre, mais souvent cette mesure les rendoit dures & insipides. On a corrigé cette dureté & très-à-propos, en donnant des notes longues & breves suivant la mesure de la lettre : cela flatte davantage, & rend la mélodie d'un Chant plus gracieuse.

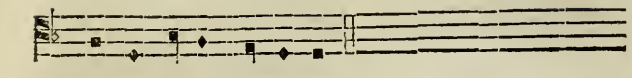
Il faut donc faire attention à la mesure de la lettre : car les Proses qui sont mesurées de piés graves, comme la Prose *Lauda Sion Salvatorem* & comme *Dies iræ, dies illa*, ne peuvent ordinairement être cadencées par longues & breves ; parce que n'étant composées que de Spondées ou qui sonnent comme le Spondée, elles auroient tout-à-fait mauvaise grace si on leur ôtoit leur gravité, & si on les chantoit en longues & en breves. Ces sortes de mesures ont huit syllabes, & marchent quatre à quatre, ou de deux en deux Spondées : comme qui diroit : *A fu mente non con cifus, non con fractus, non di vifus :* la derniere mesure est libre & finit toujours en dactile : exceptez dans la Prose des Morts & semblables.

On peut néanmoins mettre sous des notes longues & breves les Proses dont la mesure est semblables à celle du SS. Sacrement ; on en a de très beaux exemples modernes.

EXEMPLE.

Prose de saint Etienne à Sens.

PUr- puratæ dux cohortis, O Levita, victor mortis,



Quantum refers prœmium !

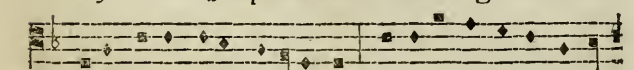
On pourra dans la ſuite d'une même Proſe changer la meſure du Chant & mettre quelques Strophes, ſurtout les dernieres, en notes quarrées. Ce changement de meſure, fait à propos, ne pourra produire qu'un bon effet.

Il y d'autres meſures de ces Proſes rimées, comme *Veni ſancte Spiritus*, qui eſt de ſept ſyllabes ; *Humani generis*, qui eſt de ſix. Ces meſures étant legéres, exigent auſſi un Chant léger par des longues & des breves. On en a de meſure de huit ſyllabes, mêlées de deux en deux de meſure de ſept, contenant quatre meſures ou eſpece de Vers, comme *Sponſa Chriſti quæ per orbem Militas Eccleſia, Prome cantus & ſacratos Dic triumphos Cœlitum.* Cette eſpece peut être notée toute grave, excepté les chutes dactiliques : on peut auſſi la noter en longues & breves ; pour lors, les repos ſe feront au milieu de chaque Strophe.

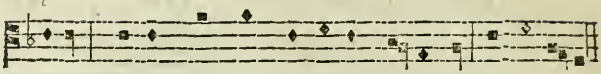
On en a auſſi de dix ſyllabes par meſure rimée, comme *Jeruſalem & Sion filiæ*, pour la Dédicace à Paris : *Scandit aſtra Virgo puriſſima*, pour l'Aſſomption de la Sainte Vierge à Sens ; cette meſure peut être miſe en Chant libre, par lequel la lettre dirige la note, comme la Proſe de la Dédicace ; on peut auſſi noter ces rimes par le mêlange de longues & de breves ; on mettra alors une note longue ſur la premiere ſyllabe, une breve ſur la ſeconde, puis une longue ſuivie de quatre breves ſur les cinq ſyllabes ſuivantes, enfin une longue & une breve & une longue pour terminer la rime.

EXEMPLE.

Proſe de l'Aſſomption de la Ste. Vierge à Sens.

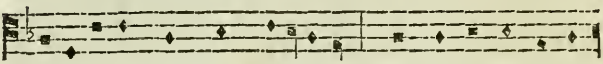


SCandit aſtra Virgo puriſſima, Coronatur mater digniſ-

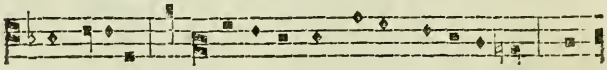


sima, Super thronum regnatrix maxima Exalta-tur

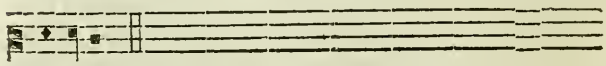
Autre exemple tiré d'une Proſe de S. Martin.



La ceſſitus, nunquam iraſcitur ; Fraudis expers impu-

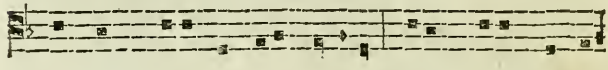


nè lœditur : Nulli nocens bonis ulciſcitur Vim

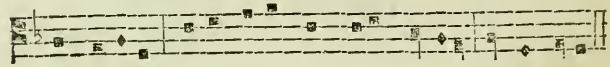


malorum.

Exemple du changement de Chant léger en Chant grave pour la même meſure de lettre, tiré auſſi de la Proſe de S. Martin.



Non mors mihi non vita gratior, Tua, Deus, volun-



tas melior : Tibi vixi, nunc tibi morior Sic jubenti.

On s'eſt attaché à donner ces exemples de meſure à dix ſyllabes, parce que cette meſure eſt plus rare que les autres, & qu'elle eſt totalement inconnue aux Anciens.

Il y a encore pluſieurs autres eſpeces de meſure pour les Proſes, on doit faire attention a la qualité de ces meſures, pour s'y conformer dans la compoſition du Chant.

Les Proſes ont toujours deux Strophes ſur le même Chant, ſi ce n'eſt que la meſure de la lettre changeât, ou que le nombre des Strophes fût impair, ou pour quelque raiſon particuliere, comme lorſque la derniere Strophe ſeulement eſt une priere. Il faut dans la compoſition de la premiere de chaque couple, faire en ſorte, que l'expreſſion n'ait rien de choquant dans ſon Chant pour la ſeconde Strophe : ſi, néanmoins cela arrivoit, il faudroit plûtôt compoſer un Chant propre pour cette ſeconde Strophe que de la mal exprimer. CHAP. L

Les deux dernieres Strophes des Proſes ſont preſque toujours à notes pleines & graves, de quelque meſure qu'elles ſoient, parce que ces Strophes ſont ordinairement une priere : s'il n'y avoit point de priere, comme dans la Proſe *Victimæ Paſchali*, (exceptez les derniers mots,) ou que toute la Proſe fût une priere, comme *Veni ſancte Spiritus*, on ne changeroit point la meſure du Chant. A Cluny on a mis toute cette Proſe en Chant grave, exceptez les chûtes dactiliques à chaque meſure.

La Proſe du SS. Sacrement a été miſe ſur le Chant d'une plus ancienne qui étoit de la Sainte Croix, *Laudes Crucis attollamus*, dans laquelle il y a une apoſtrophe à la croix, en ces termes : *O crux lignum triumphale, Vera ſalus mundi vale*, &c. Dans l'imitation, le Chant de cette apoſtrophe s'eſt rencontré ſur *Ecce panis Angelorum*, ce qui a fait commencer la priere à cette Strophe, quoique les termes ne ſoient qu'énonciatifs & non de priere. C'eſt pour cette raiſon qu'à Sens en 1728, on a remis le Chant plus grave à la priere qui commence à *Bone paſtor, panis vere.*

[Ce nouveau trait prouve, qu'on ne fit dans le tems aucun Chant nouveau pour le nouvel Office du SS. Sacrement, mais qu'on prit les plus beaux Chants des autres Offices, pour les adapter à celui-ci. L'Introït étoit fait, & étoit au Lundi de la Pentecôte ; le Graduel, *Oculi omnium*, huitiéme Dimanche d'après la Pentecôte, l'*Alleluia* fut imité ſur celui de S. Laurent, *Levita Laurentius* ; la Proſe comme nous venons de le remarquer ; l'Offertoire, ſur celui de la Pentecôte, *Confirma hoc Deus* ; la Communion ſur *Factus eſt repente* auſſi

CHAP. I.

du jour de la Pentecôte : tous beaux Chants, mais qui étant imités ſervilement, ont fait des contre-ſens inſupportables.]

Il eſt rare d'imiter les Chants des anciennes Proſes : on ne le peut ſouvent, parce que la plûpart ne ſont point meſurées.

La Proſe de l'Aſcenſion, *Solemnis hæc feſtivitas*, eſt auſſi de huit ſyllabes, mais elles ne marchent pas à pas comptés par des Spondées, ainſi elle peut être chantée par longues & breves.

Si la marche ou la meſure change dans une Proſe, il faut auſſi changer la marche ou la meſure du Chant.

A l'exemple des anciennes Proſes, on ne devroit s'élever pour le Chant des Strophes que par dégrés, comme dans *Lauda Sion.* On en trouve dans les anciens Livres qui montent du Dorien à l'Eolien & s'y terminent : ce qui produit une mélodie animée & fort agréable, quand l'élévation n'eſt pas outrée. Ce ſeroit trop charger cet Ouvrage que d'en rapporter des exemples, qui ne peuvent être que longs & de peu d'utilité. Les curieux pourront conſulter les anciens Livres : Les Compoſiteurs en pourront tirer une grande utilité pour la compoſition de pareilles Pieces.

DES TRAITS.

Depuis la Septuageſime juſqu'à Pâques, à l'Office des Morts, & encore en quelque occaſion particuliere, au lieu du Chant joyeux de l'*Alleluia* & des Proſes, on dit un Pſeaume ou quelques Verſets de Pſeaume, qu'on appelle Trait ; parce que c'eſt comme une Pſalmodie traînée ou chargée de pluſieurs notes & d'un air lugubre.

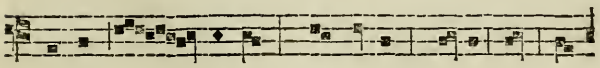
Ce Chant a des Médiations toujours ou preſque toujours ſemblables, & des Terminaiſons de Verſets preſque toutes les mêmes, ou peu variées. Le dernier Verſet finit ordinairement par une eſpece de Neume qui eſt preſque la même dans tous les Traits du même Mode. Les anciens Chants des Traits ſont extrêmement chargés, on auroit pû & même dû les déchar-

ger plus qu'on n'a fait à Paris, ſur-tout quand le Trait eſt long, comme le I. Dimanche de Carême, le Dimanche des Rameaux, le Vendredi & le Samedi ſaints. CHAP. I.

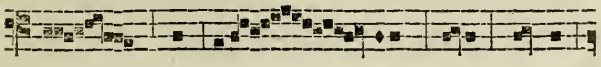
Si on veut réuſſir dans le Chant des Traits, il faut, comme les Anciens, s'en tenir au ſecond & au huitiéme Modes pour ces ſortes de Pieces. L'expérience a prouvé que les autres Modes n'y ſont pas propres.

Comme le Chant des Traits eſt une Pſalmodie chargée, il faut faire attention à en bien placer la Médiation ſuivant l'éxigence du texte, comme on fait dans la Pſalmodie ordinaire ; & faire la Terminaiſon de chaque Verſet ſur la note finale du Mode. On peut la varier un peu dans la préparation.

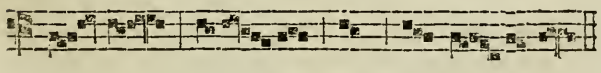
Exemple d'une Médiation mal placée, d'un Chant trop chargé, & de ſens coupé.



℣. Dicet Do- mino : Suſceptor meus es tu,

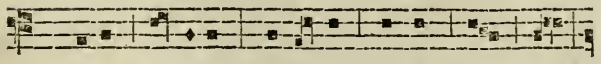


(*Médiation.*) & refu- gium meum ; Deus

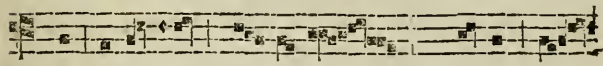


me- us, ſpe-ra- bo in e- um.

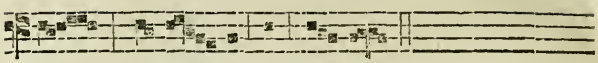
Exemple du même Verſet réformé.



℣. Dicet Domino : Suſceptor me- us es tu,



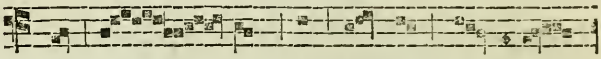
& refu-gium me- um ; (*Médiation.*) Deus me-



us ſpe-ra- bo in e- um.

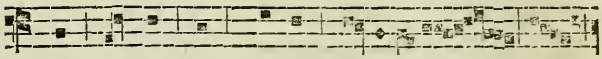
On trouve quelquefois deux Médiations dans un même Verſet, ce que l'on doit éviter encore comme un défaut qui ſurcharge le Chant.

En déchargeant de notes, il faut être attentif à ne pas faire faire de contre-ſens, afin qu'en rendant le Chant plus léger, on rende auſſi la lettre plus intelligible : Par exemple au lieu de,

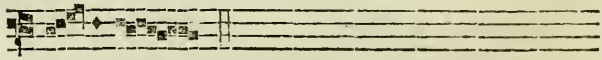


℣. Tu au- tem in ſan- cto ha- bitas,

Ne ſeroit-il pas mieux de dire comme à Sens & à Auxerre.

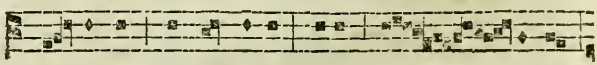


Tu au-tem in ſancto, ha-bitas, laus



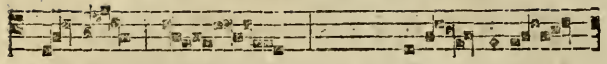
Iſ- rael.

On trouvera, ſi on y fait attention, qu'on auroit bien à réformer dans le Chant des Traits pour les rendre plus coulans & plus réguliers. A Paris, les nouveaux n'auroient pas moins beſoin d'être retouchés que les anciens. Par exemple, la plus légere attention n'auroit-elle pas ſuffi pour réformer dans le dernier Verſet du Trait de la Commémoration des Morts, la Médiation placée ſur *audi nunc*, de cette ſorte :

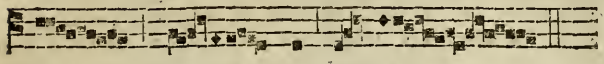


Do-mine omni-potens, Deus Iſ- ra-el, audi

CHAP. I.

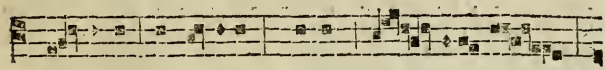


au-di nunc (*Médiation.*) ora- tio-

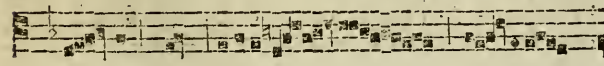


nem mortuo- rum If- rael.

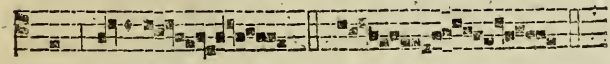
Outre ce défaut, on ne trouve rien dans cette compoſition qui ſente la priere : il ſemble qu'on pourroit remédier, au moins en partie, à ces défauts palpables ; & compoſer ainſi :



Do-mine omnipotens, Deus If- rael ; (*Médiation.*)



au- di nunc orati-o- nem mortuo-



rum If-rael. (*autre Neume.*)

Cette derniere Neume terminante des Traits du huitiéme Mode, eſt en uſage dans pluſieurs Egliſes.

A la Sainte-Chapelle de Paris on a beaucoup déchargé de notes les Traits en raturant ſur les anciens Livres, ſur-tout le jour des Rameaux.

Quand les Traits n'ont que deux, trois ou quatre Verſets, on peut les orner un peu davantage. Ceux du huitiéme Mode ſont ordinairement moins lugubres, & ſuſceptibles de modulations plus variées.

Dans le Trait, pour préparation au Batême, le Samedi ſaint, *Cantemus Domino*, une premiere médiation à *enim* après *glorioſè* ; peut-on n'en être pas frappé. Combien d'autres exemples ne pourions-nous pas donner de ces défauts dans le Chant des Traits !

Chap. I.

DE L'OFFERTOIRE.

L'Offertoire eſt une ſorte d'Antienne, dont le Chant doit être très-ſolemnel; c'eſt le commencement du Sacrifice. Autrefois le Célébrant ou le Diacre, accompagné des Miniſtres inférieurs, parcouroient les rangs des Aſſiſtans, tandis qu'on chantoit l'Offertoire, pour recevoir les aumônes des Fidéles; & c'étoit pour remplir le tems de cette Collecte, que l'Offertoire ſe chantoit plus lentement que les autres parties de la Meſſe. C'eſt auſſi, ſelon toutes les apparences, la raiſon pour laquelle chez les Anciens, cette Piece eſt la plus chargée de notes, que ſes progreſſions ſont plus graves, & qu'elle ne marche qu'avec poids & gravité: en effet tout y doit ſentir la majeſté de Dieu, devant qui les Anges tremblent, & dont le Sacrifice va ſe renouveller.

C. Bona de reb. liturg. l. 1. c. 20. & l. 2. c. 9.

Si pendant l'Offrande du peuple, il eſt d'uſage après l'Offertoire de chanter un Pſeaume, on le modulera comme les Pſeaumes des Introïts & du Mode de l'Offertoire.

Autrefois à Sens l'Offertoire étoit la Piece qui ſe chantoit avec plus de gravité. Dans cette Egliſe, le jour de Saint Michel l'Offertoire ſe chante très-lentement, pendant ce tems, les cinq premiers Dignitaires revêtus de Chappes, encenſent continuellement l'Autel.

Il eſt ſurprenant qu'une piece ſi noble ſoit laiſſée à l'Orgue dans quelques Egliſes. Mais n'eſt-il pas tout-à-fait indécent dans quelques-unes, de commencer l'Offertoire ſans le continuer, pour donner lieu à des fanfares, dont le jeu, par les diſtractions qu'il occaſionne, eſt ſi évidemment déplacé. L'exemple de Notre-Dame de Paris qui chante cette Piece en entier, devroit ſervir de regle aux autres Egliſes. Si on fait la faute de laiſſer l'Offertoire à l'Orgue, du moins ne devroit-on pas l'entonner, comme ſi le Chœur alloit le continuer: il faut, ou le retenir, ou le laiſſer tout entier.

DE LA COMMUNION.

La derniere partie de la Meſſe eſt celle qu'on appelle

Communion, parce qu'on la chante pendant la Communion, ou peu après. C'eſt une eſpece d'Antienne d'action de graces. De toutes les Pieces de Chant Grégorien à la Meſſe, ſuivant les Anciens, elle doit être la plus légere & la plus coulante. Elle doit être compoſée comme une Antienne un peu chargée, & elle peut ſe terminer par une finale préparée, comme celle d'un Répons. CHAP. I.

Dans les Egliſes, ou pendant la Communion du peuple on chante un Pſeaume, on doit le chanter du Mode de la Communion, en prenant la modulation ordinaire des Pſeaumes.

S'il arrive, par la correction des Miſſels, qu'un Offertoire ſoit changé en Communion, ou une Communion en Offertoire, il faudra charger pour l'un & décharger pour l'autre; afin que chaque piece conſerve le goût propre à la place qu'elle occupe. Il en doit être ainſi des autres Pieces.

On peut conſulter les nouveaux Livres Graduels de Sens & d'Auxerre; on y trouvera, qu'on a tâché d'obſerver toutes ces Regles, ſoit dans les nouvelles compoſitions, ſoit dans les anciennes imitées ou réformées; exceptez quelque Piece furtive d'un autre Auteur, & qu'il eſt aiſé de diſcerner.

IL Y A peu d'Egliſes où il n'y ait quelque Piece pour laquelle on a quelque prédilection: on fait bien de la conſerver, ſinon quant au texte, du moins quant au Chant par une imitation réguliere.

Pour réuſſir dans l'application des Regles dont nous parlons, nous ne ſçaurions trop le dire: il faut bien ſe donner de garde d'imiter la licence de ceux qui font plus d'attention à une certaine reſſemblance de Chant, qu'à ſa nature; qui au hazard ſéparent ce qui doit être uni, uniſſent ce qui doit être ſéparé; & confondant tout, font du Chant comme il leur vient dans l'idée au lieu de ſe conformer aux vraies Regles. Ils commencent, ils terminent, ils abbaiſſent, ils élevent, ils ſuivent & ils arrangent les notes ſelon leur fantaiſie, ce qui fait qu'il y a certains Chants miſérables, qui n'ont la propriété d'aucun Mode, & qu'on peut également terminer en C & en G. *Sunt quidam miſerrimi cantus, nul-*

S. Bernard Tract. de Can. tit. 1.

Ibid. §.

CHAP. I. *lius maneriæ habentes proprietatem, qui æque terminari possunt in C & in G*, comme il eſt dit dans le Traité du Chant attribué à S. Bernard.

On doit auſſi, ſuivant ce Traité, éviter de trop étendre le Chant; c'eſt pourquoi, comme nous l'avons déjà
Ibid. 6. dit, il n'y a qu'à ſe renfermer dans l'étendue de l'Octave. Selon ce Traité, il n'eſt pas à propos que les Chants paſſent la portée des voix médiocres & communes, qui peuvent parcourir huit ou neuf notes: on peut néanmoins aller juſqu'à dix, & c'eſt, dit l'Auteur de ce Traité, le meilleur ſentiment; mais il faut que toutes les notes de l'Octave aient toujours entre-elles un rapport réciproque, ſoit en montant ſoit en deſcendant, c'eſt ſur elles que le Chant doit être plus fréquent, & ne s'étendre aux notes ultérieures, ſoit en haut, ſoit en bas, que comme par échappée. On doit donc rejeter, dit le même Auteur, ces Chants trop étendus,
Ibid. 7. difficiles à noter, plus difficiles à chanter, pour leſquels il faut ajouter de nouvelles lignes ou changer ſouvent de clefs, qui font rompre les voix à force de crier & qui creuſent d'une maniere outrée, montant tantôt juſqu'aux nues, deſcendant tantôt juſqu'aux abîmes; puiſqu'il eſt plus clair que le jour, dit-il expreſſément qu'un Chant eſt mal fait & contre les regles quand il eſt ſi bas, qu'on ne peut l'entendre comme il faut, ou ſi élevé, qu'on ne peut trouver de voix pour le chanter.

Ces obſervations ne doivent pas néanmoins faire rejetter certains Chants étendus, qui vont quelquefois juſqu'à onze & douze notes, comme l'ancien Répons de la Trinité *O beata Trinitas:* le Répons *Duo Seraphim* du Romain & du Pariſien; le Répons *Chriſtus*, du Pariſien au Samedi ſaint: la Proſe *Lauda Sion* qui a douze notes d'étendue: la plûpart des Graduels du ſixiéme Mode dont les Verſets ſont du cinquiéme.

Cette réflexion nous oblige de faire ici une ſorte de digreſſion ſur les Modes mixtes.

CHAPITRE II.

Des Modes mixtes.

ON appelle *Modes mixtes* ou connexes, les Chants qui, dans leur étendue excedent leur Octave & entrent d'un Mode dans l'autre, & par-là, leur compoſition eſt un mêlange de l'Authente & du Plagal. Ce mêlange ne ſe peut ni ne ſe doit faire que des Modes compairs : comme lorſque le premier emprunte quelque deſcente du ſecond, *re*, *ut*, *ſi*, *la* ; *re la*, qui eſt la quarte du Plagal : ou lorſque le ſecond emprunte l'élevation du premier au-deſſus de ſa quinte, comme *la*, *ſi*, *ut*, *re*, qui eſt la quarte de l'Authente. On trouve peu d'exemples du ſecond qui emprunte du premier ; au lieu que les exemples du premier qui emprunte du ſecond ſont très-communs.

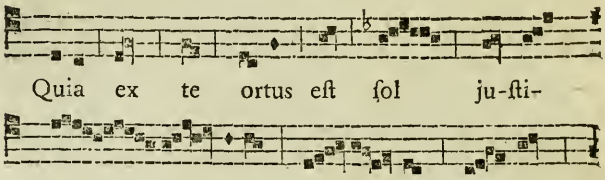
Ceux donc qui veulent faire des Modes mixtes, doivent connoître qu'ils ne peuvent régulierement faire ce mêlange que d'un Mode avec ſon compair, ſçavoir, du premier avec le ſecond, ou du ſecond avec le premier ; du troiſiéme avec le quatriéme, ou du quatriéme avec le troiſiéme ; du cinquiéme avec le ſixiéme, comme dans le Chant de la Paſſion à Paris, ou du ſixiéme avec le cinquiéme, comme dans le Répons *Chriſtus* du Samedi ſaint à Paris ; du ſeptieme avec le huitiéme, comme dans *Lauda Sion*, ou du huitiéme avec le ſeptiéme, comme dans l'ancien Offertoire de l'Aſſomption de la Sainte Vierge. Autrement ce ſeroit tout confondre, ce que le Pape Jean XXII. a condamné, comme un grand déſordre dans le Chant, ainſi qu'il eſt rapporté ci-devant.

Il eſt ſurprenant que ce déſordre ſe trouve dans le nouvel Antiphonier de Paris à l'Office Nocturne de l'Aſſomption de la Sainte Vierge, ſur le Répons *Anteibit*, imité de l'ancien Répons *Felix es, ſacra Virgo* : le défaut

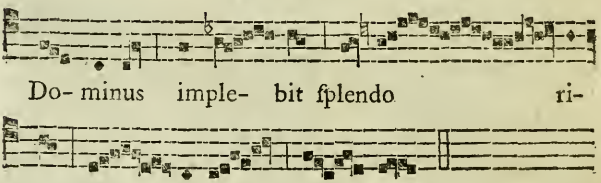
CHAP. II.

de l'orginal ne peut juſtifier le même défaut dans l'imitation, qui ajoute une double faute en rendant ces mots *animam tuam* ſéparés & diviſés de leur verbe *implebit ſplendoribus*, l'original n'a pas de ſens ſi viſiblement coupé : ce Répons eſt du premier Mode, & on y fait entrer une progreſſion & un repos parfait du huitiéme.

Ancien.



Imitation.



Les yeux ſuffiſent pour décider.

Le même Répons *Felix* a encore été imité le jour de la Nativité de la Sainte Vierge, avec le même défaut, & aux premieres Vêpres de la Chandeleur.

On ne prétendra peut-être pas juſtifier ce défaut par l'exemple du Chant de la Bénédiction du Cierge Paſchal, qui dans le Romain, & dans la plûpart des autres Egliſes, eſt du troiſiéme Mode pour ſa premiere partie, & du ſecond en A pour le reſte. Si on veut bien y faire attention, on remarquera que la prétendue premiere

partie de cette Piece, n'eſt autre choſe qu'un avant-propos qui ſe termine par la concluſion ordinaire, *Per Dominum*, & que la Bénédiction du cierge ne commence qu'à *Dominus vobiſcum*, & que ce ſont par conſéquent deux Pieces qu'on a très-bien fait de diſtinguer par le Chant.

CHAPITRE III.

Des Modes en particulier.

IL eſt tems de deſcendre au détail des différens Modes, & de preſcrire des Regles auxquelles les Compoſiteurs doivent s'aſſujettir pour donner à leur Chant, la régularité, la juſteſſe & l'agrément du Chant des Anciens, & même enchérir ſur eux.

ARTICLE I.

Du premier Mode.

NOus avons obſervé plus haut, que ce Mode, ainſi que pluſieurs autres, a différentes eſpeces dont il faut traiter en particulier.

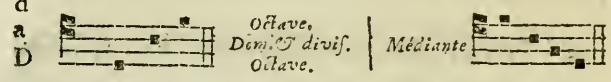
§. I.

De la premiere eſpece du I. Mode appellé Dorien.

Le premier, dans l'ordre & l'arrangement des Modes, eſt le Dorien, ou l'Hyperdorien. Il eſt formé, comme on l'a vu, de la quatriéme Octave de la Gamme fondamentale, dont il eſt la diviſion Harmonique; il eſt *Th. Freig.*

CHAP. III. ART. I.

Mode mineur, de l'eſpece de chant Meſopycne. Il commence ſon Octave au *re* D d'en bas & la finit au au *re* d de deſſus, il a ſa Dominante à la quinte *la* a, ſa finale eſt le *re* d'en bas.



Le premier Mode peut avoir, outre ſa finale & ſa Dominante, ſes repos ſur le *fa* ſa Médiante, ſur l'*ut* au-deſſous de ſa finale, quelquefois ſur le *mi*, & encore plus rarement ſur ſa Quarte *ſol*, exceptez pour les terminaiſons de Pſalmodie, afin de les joindre à l'Antienne qui les gouverne : enfin il peut auſſi avoir un repos ſur le *re* d'en haut, ſur-tout dans le Chant des Proſes.

Le premier Mode eſt ſi fécond, que l'on peut y mettre preſque tout ce qui n'eſt pas propre aux ſix ſuivants : (le huitiéme a la même fécondité pour qui ſçait s'en ſervir.)

C. Bona de cantu Eccl. c. 17. §. 4. 8.

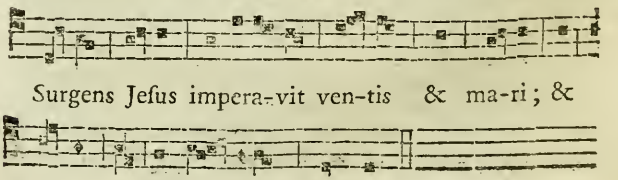
Les Anciens chantoient beaucoup ſur ce Mode, ſur-tout les ſujets qui demandoient plus de grandeur & de gravité Platon & Ariſtote le préférent à tous les autres, dit le Cardinal Bona. Il préſente d'abord une gravité mâle & pompeuſe : il convient aux grandes choſes : il eſt modeſte, gai, exact, ſévere, magnifique, ſublime, n'a rien de trop libre ni de trop mou, & eſt propre à toutes ſortes d'affections.

Ibid. §. 4. 1.

Th. Freig.

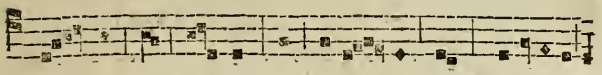
EXEMPLES.

Antienne renfermée dans ſon Octave.

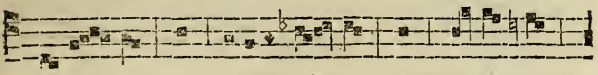


Autre exemple d'une Antienne Solemnelle pour l'adoration du SS. Sacrement, dans laquelle toutes les cordes naturelles du Dorien ſont employées, & où l'on trouve tous les repos naturels de ce Mode.

A Sens, pour la Proceſſion.

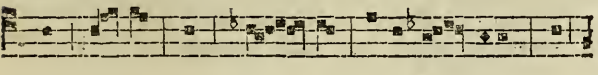


Dig-nus, eſt Ag-nus qui occi- ſus eſt, accipere

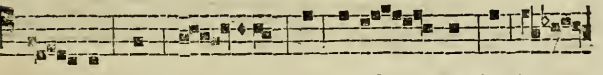


vir-tu- tem, & divini-ta- tem, & ho-no-rem

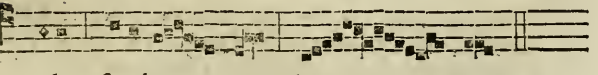
& glo- ri-am, & benedictio- nem Sedenti



in thro-no, & Ag- no benedic- tio, &

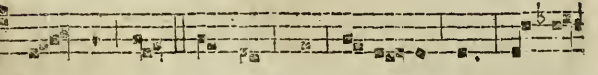


ho- nor, & glo- ria, & poteſ tas in ſe-



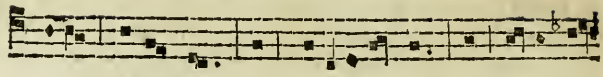
cula ſeculo rum. A- men.

Antienne du SS. Sacrement pour une Station à Amiens.

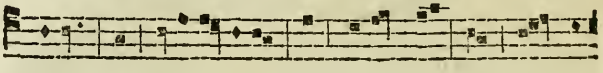


Dig- nus eſt Ag-nus qui oc-ci- ſus eſt ac- ci-

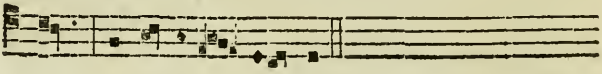
CHAP. III.
ART. I.



pere virtu-tem, & divinita-tem, & ſa-pi-en-

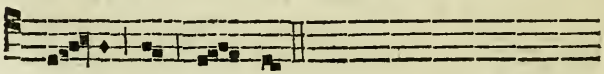


tiam, & fortitu-dinem, & hono- rem, & glo- ri-



am, & be-nedic- tio- nem.

La mélodie de cette Antienne eſt très-noble, tous les repos ſont fort bien marqués, les expreſſions ſuffiſamment exprimées : on doit néanmoins obſerver que l'Intonation fixée à ces mots *Dignus eſt*, n'eſt pas aſſez indicative du 1. Mode, elle ſeroit vraiment propre au quatriéme ; de plus il ſemble qu'on ne doit pas omettre le ſubſtantif *Agnus* dans cette Intonation. On pourroit la mettre ainſi :



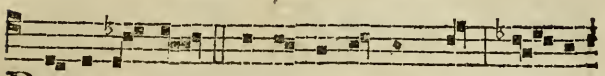
Di- gnus eſt Ag nus.

L'élévation au *mi* ſur le mot *honorem* n'eſt ici d'aucune utilité, la deſcente à la Quarte *la* ſeroit plus douce que la chute de la Quinte, l'Antienne n'en ſeroit pas moins belle.

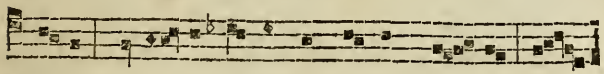
Il paroît que dans cette Egliſe on s'eſt appliqué à réformer les défauts de contre-ſens, de mauvaiſes expreſſions & autres, mais il s'en faut beaucoup qu'on y ait parfaitement réuſſi ; on en trouvera quelques preuves ci-après : on y a gardé le Répons *Unus panis* du 1. Mode avec ſon ancien Chant, quoiqu'il y ait pluſieurs mots retranchés, ce qui rend ce Chant entortillé & tout défiguré, comme nous l'avons dit ci-devant.

Exemple de Chant de mauvais goût, tiré du Graduel de Rouen.

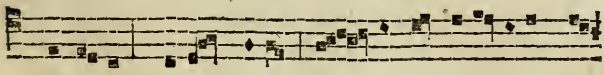
Introït du jour de Pâques.



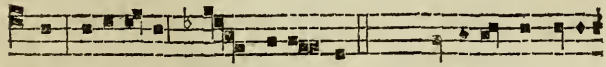
RE-ſurre- xi & adhuc te-cum ſum, al- le-



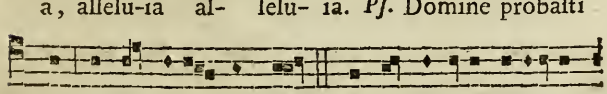
lu-ia, poſuiſ-ti ſu-per me manum tu- am, al-



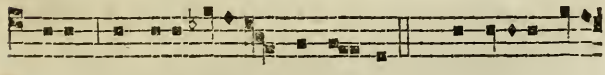
le-lu-ia, mira- bilis fac- ta eſt ſcien-tia tu-



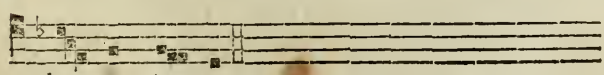
a, allelu-ia al- lelu- ia. *Pſ.* Domine probaſti



me, & cognovi-ſti me: * tu cognoviſti ſeſſionem



meam & reſurrectio- nem me- am. in ſecula ſecu-



lo- rum. A- men.

Si ce texte n'étoit point ancien & compoſé dans le Romain, & connu dans toutes les Egliſes, l'Auteur de ce nouveau Chant & ceux qui l'ont admis ſeroient excuſables; mais qu'on ſe rappelle la douceur & la majeſté de l'ancien Chant de ce texte,

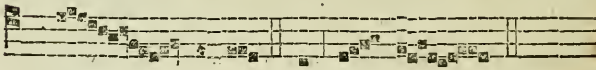
qu'on en faſſe la comparaiſon avec celui-ci, pourra-t-on n'être pas choqué du changement? En effet cette nouvelle compoſition qui, pour tout mérite, n'a que de l'éclat, ſans douceur, ſans gravité, dont les expreſſions n'ont rien de mélodieux ni de naturel, à l'exception du premier mot *Reſurrexi*, eſt tout-à-fait ſcabreux & baroque. Le Compoſiteur s'eſt ſans doute applaudi d'avoir ſi bien tourné *reſurrectionem*, il en a été enthouſiaſmé.

Si on avoit fait attention à l'eſprit & au ſens du texte, qui repréſente Jeſus-Chriſt reſſuſcité, rendant graces à ſon Pere de la protection qu'il en a reçue, on auroit ſenti avec quelle gravité on devoit le faire parler, & que les Anciens ont vraiment réuſſi en employant le quatriéme Mode. On trouvera cette Piece de deux façons ci-après au quatriéme Mode.

Autre exemple de Piece défectueuſe : Verſet de *l'alleluia* de la troiſiéme Fête de Pâques, dont la phraſe eſt mal partagée & les termes mal exprimés.

℣. Do- mine edu- xi- ſti ab infer-

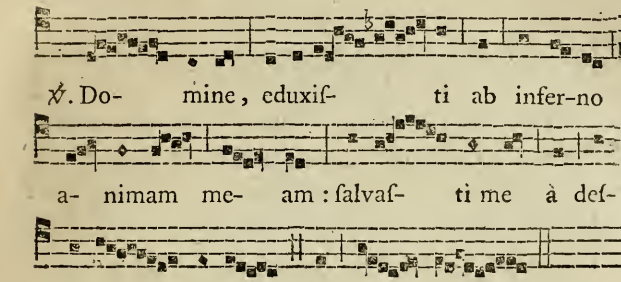
no animam me- am: ſalva- ſti me à deſcen-



den- tibus in la- cum.

Il eſt aiſé de remarquer que cette phraſe a deux parties, que la ſeconde commence à *ſalvaſti me*, que par conſéquent c'étoit à ces mots qu'il falloit monter au *la* & non à *deſcendentibus* : qui n'entendroit chanter que les notes, trouveroit que la ſeconde partie du Chant commence au mot *deſcendentibus* : les fauſſes expreſſions des mots *inferno*, *deſcendentibus* pour ſon commencement, & *lacum*, ſont ſenſibles.

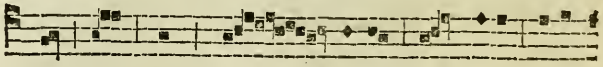
Voici comme on pourroit, ce ſemble, rendre cette Piece plus réguliere, & retrancher la Sixte qui eſt ici très-dure.



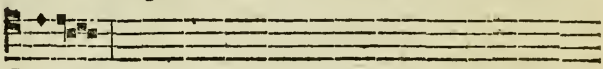
Dans le nouveau Chant de cette Métropole on trouve grand nombre de très-bonnes Pieces, on ſent dans la plûpart une mélodie aſſez douce & qui plaît, on trouve des expreſſions énergiques qui rendent fort bien le ſens de la lettre. On y a corrigé pluſieurs défauts, comme *Habemus ad* & *Dignum* ℣, dont nous avons parlé ci-devant. Mais il y a auſſi des endroits fort négligés, des ſens coupés, des phraſes mal partagées des expreſſions outrées. Les Sixtes & les Octaves, y ſont extrêmement fréquentes ; les différentes progreſſions n'y ſont pas aſſez modérées : il y a un très-grand nombre de Chants ſuperflus ou de trop d'étendue & qui ſortent de leur Mode. Le Graduel eſt beaucoup inférieur à l'Antiphonier, & il ne paroît pas être du même Auteur. Il eſt vrai que le Chant des Meſſes doit être différent de celui des autres Offices, mais il n'en doit pas être moins beau & moins travaillé. Dans ces Livres on trouve beaucoup d'imitations des anciens Chants, il y en a pluſieurs de gênées, mais on reconnoît aiſément les anciennes Pieces. On n'a pas aſſez reſpecté les regles de la Quantité, on s'en eſt tenu à une prononciation groſſiere des Dactiles ſuivis des monoſyllabes, comme *mortuus eſt*, où l'on a chargé de pluſieurs notes *tu*.

On n'a pas eu aſſez de ſoin dans le Graduel de corriger les fautes de quelques anciennes Pieces qui ont

été conſervées dans le nouveau Miſſel : comme le jour de la Pentecôte dans l'Introït on a laiſſé *Et hoc quod continet* avec un repos parfait avant *omnia* qui ſe trouve lié avec *ſcientiam*, de cette ſorte :



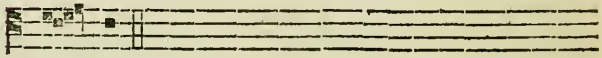
& hoc quod con- tinet om- nia ſcien-



tiam

On auroit pu réformer comme on a fait à Sens :

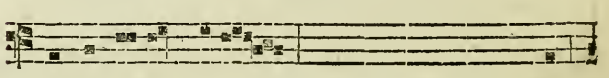
& hoc quod con- tinet om- nia ſcien- tiam



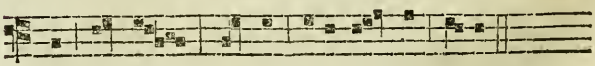
ha- bet

On a auſſi corrigé cette faute à Paris, mais un peu différemment.

Dans l'Introït de la Fête du SS. Sacremeut on a laiſſé ces mots *de petra melle*



& de pe-tra melle *Il faut corriger ainſi* &



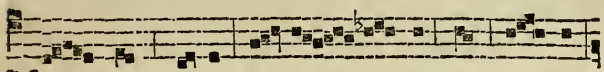
de pe-tra, melle ſatura- vit e- os, *&c.*

A la Fête de tous les Saints, pour l'Introït *Acceſſiſtis* on a imité l'ancien Introït *Gaudeamus*, mais on l'a beaucoup défiguré.

Les anciens Chants des Hymnes y ſont conſervés

très-chargés de notes. Les nouveaux, auſſi-bien que les anciens, n'y ſont point aſſujettis à la Quantité propre à chaque eſpece de Vers.

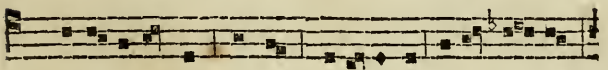
Répons défectueux, néanmoins donné pour modéle dans une Méthode imprimée à Poitiers, 1748.



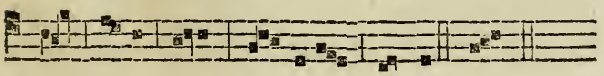
Par M. de la Feuillée.

MA- nus me-as ex-ten di in al- tum

* Et in- ſi-pi-entiam e-jus lu- xi.



℣. Conſidera-bam murum Jeru-ſalem diſſi- pa- tum,



& portas ejus combuſtas ig-ni. * Et.

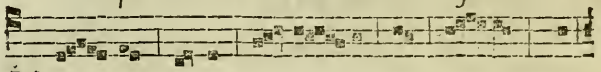
Il eſt aiſé de voir qu'*extendi* a un repos très-parfait, & que *in altum* paroît comme une repriſe qui a auſſi un repos parfait; les deux mots, *Et inſipientiam ejus*, terminent le Chant qui ne doit finir qu'au mot *luxi*. Ainſi le ſens de la lettre eſt continuellement coupé. Le Verſet n'eſt pas plus exact, repos parfait à *Jeruſalem ; diſſipatum* repriſe de Chant qui joint ℣ *portas ejus :* enfin une derniere partie ne dit que *combuſtas igni.*

Des défauts ſemblables ſe trouvent dans les huit autres Répons donnés comme modéles dans la même Méthode. On s'y eſt auſſi aſtreint à ſuivre l'ordre arithmétique pour le choix des Modes ; outre cela, contre la regle des Anciens, le Chant des Verſets de Répons eſt ſouvent auſſi chargé de notes que le Répons même. Il faut néanmoins avoüer, pour l'honneur de l'Auteur, qu'il y a du goût & de la mélodie dans ſon Chant,

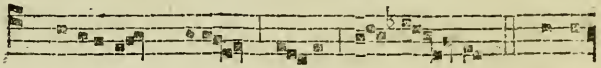
CHAP. III. ART. I.

& qu'il n'y manque presque qu'une juste application des Regles : sur quoi on voit qu'il lui seroit aisé de se réformer lui-même. Nous allons lui en faciliter le moyen en réformant la Piece ci-dessus.

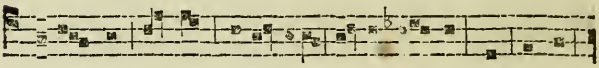
Exemple de la même Piece réformée.



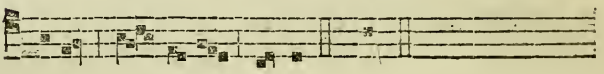
MA- nus me-as ex- ten- di in al- tum, * Et



insipien- tiam e- jus lu- xi. ℣. Consi-



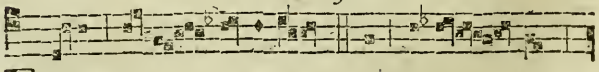
dera-bam murum Jeru-salem di-ssipa- tum, & portas



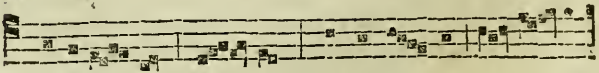
ejus com-bu-stas igni. * Et.

Exemple d'un Répons solemnel, dans lequel on trouve le bémol seulement par accident : les repos sur la Dominante & sur la Médiante, avec deux Terminaisons différemment préparées, l'étendue jusqu'à dix notes ; les expressions propres au texte.

Répons pour la Fête de S. Germain d'Auxerre dans le Dioceſe de Sens.

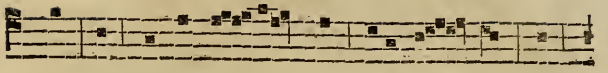


FU- it ma ximus in salu- tem

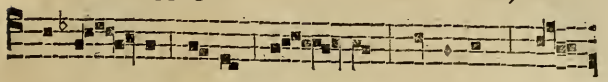


Electo-rum De- i. * Invoca- vit Al- tis- si-

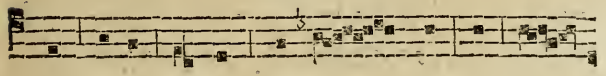
mum



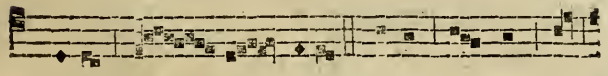
mum in oppugnan- do inimi- cos, &



audi- vit il-lum De- us: † Impetum fe-

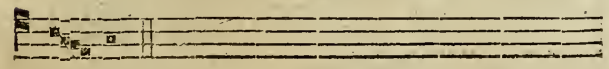


cit contra gentem hosti- lem, & per-



di dit con- tra- ri-os. ℣. Erat po- tens in

ver- bis, & in ope- ribus su- is. * Invo-



ca- vit.

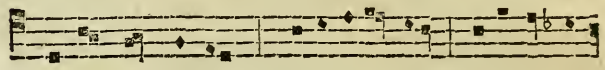
On trouve dans le nouvel Antiphonier de Paris au jour de Noël une faute contre les Regles les plus communes; cette faute est copiée de l'Antiphonier de 1681, dans le Répons *Descendit*, sur lequel on a imité le Répons *Sic Deus dilexit mundum*. Ce Chant est purement Dorien & ne peut avoir d'autre corde variante que le *fi*; néanmoins on a bémolizé le *mi* sur le mot *pereat*, comme si cette corde pouvoit être variante dans ce Mode, ce qui donne un son disgracieux & contraire à la nature de ce Mode. On a corrigé cette faute à Beauvais. On ne trouvera jamais chez les Anciens deux cordes variantes dans un Mode: si on trouve quelquefois le bémol sur le *mi* dans le sixiéme, on ne doit pas en conclure qu'il a

CHAP. III. ART. I.

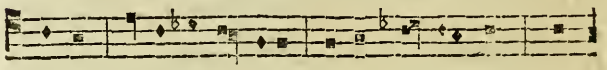
deux cordes variantes, il n'y a que la corde *mi* qui le ſoit alors. C'eſt ce que le bémol indique, faiſant connoître en même-tems que la Piece eſt tranſpoſée du douziéme Mode au ſixiéme : le bémol qui régne dans toute la Piece ſur la corde *ſi* ne marque point alors une corde variante, mais que ce *ſi* bémolizé tient la place du *ſa* qui ſe trouveroit par-tout ſi la Piece étoit dans ſa poſition naturelle & légitime.

Exemples de Chants d'Hymnes de différens Metres ſuivant la Quantité des Vers.

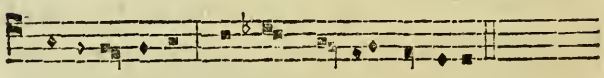
Vers Aſclépiades, à Noël.



O nox vel medio ſplendidior die, Cujus per te-



nebras Virginis è ſinu Terris exoriens Sol

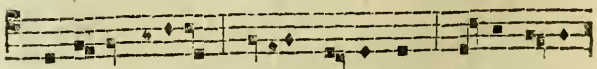


novus e-micat Complens omnia lumine.

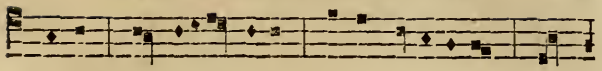
Ce Chant eſt dans le Livre des Hymnes de M. de Santeuil; on ne le donne ici que pour la réforme de la Quantité naturelle du Vers, avec laquelle il n'eſt pas moins beau qu'en ſon premier état, où elle n'eſt obſervée qu'en partie.

Autre exemple de Vers Aſclépiades.

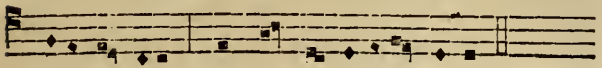
Hymne de la Sainte Vierge.



Davi-dis ſoboles, gloria Virginum, Chriſti Virgo



parens, te poſuit Deus, Partu virgineo quæ

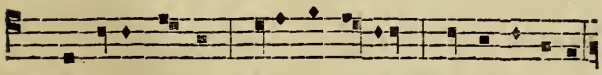


malè ſubdoli Anguis contereres caput.

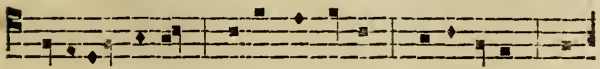
La même Hymne doit avoir un Chant plus léger pour les Offices votifs.

Exemple de Vers Alcaïques.

Hymne de l'Aſcenſion à Sens



Promiſſa tel-lus concipe gaudia ; Te fauſta cœlo



conciliat dies : Deus tumentes ponet iras, Sanc-

ta tuus Medi-a-tor intrat.

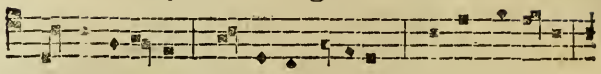
A Paris on a mis cette Hymne ſur le Chant de *Stupete gentes* qui eſt un des plus beaux Chants nouveaux & des plus parfaits ; mais il ſemble qu'on l'a rendu trop fréquent. Il eſt d'abord à la Chandeleur, c'eſt ſa ſource ; enſuite à l'Aſcenſion, à la Pentecôte, à la Nativité de la Sainte Vierge, à ſa Concepion, à des Offices particuliers ; comme ſi on ne pouvoit mieux faire que d'employer ce Chant par-tout.

CHAP. III. ART. I.

Autre exemple de Vers Alcaïques.

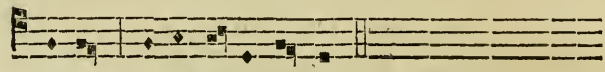
Strophe des Anges Gardiens.

Robert.



No-bis fide-les providus Angelos Miſſos olympo

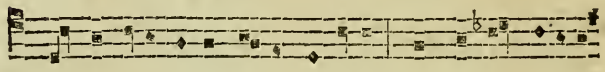
ſuppeditas duces ; Ut nos tot obſeſſos peric-lis Inco-



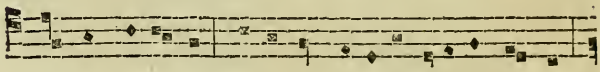
lumes ſine labe ſer-vent.

Exemple de metre Alcmane tiré de l'Antiphonier de Rouen, avec la réforme néceſſaire pour la Quantité.

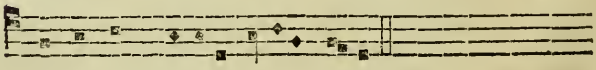
Hymne des Saintes Pénitentes.



Ul-trix ipſa ſuos ſævit in artus, Per quos & potuit



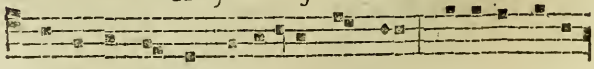
pulcra place-re : Deformis macies incubat o- ri,



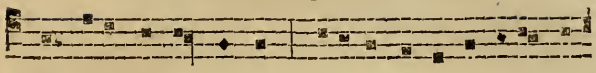
Sed formam melior gratia penſat.

Exemple de Vers Iambiques trimetres, tiré de l'Antiphonier de Rouen.

Au jour de ſaint Louis.



Te ſancte ru- ſus Ludovice præ- lia Divina poſcunt

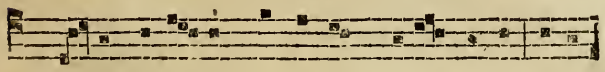


tu Crucis clavum tenens, Speique ſacras anchorâ fun-

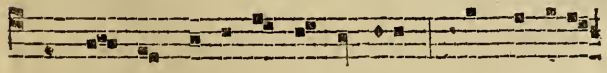
dans rates, Moves tyrannis bella, Chriſto mi- litas

Autre exemple d'Iambiques trimetres, tiré de Rouen, mais déchargé de notes.

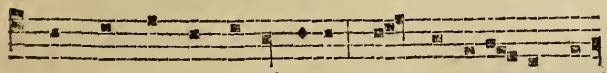
A la Fête de la Chaire de S. Pierre.



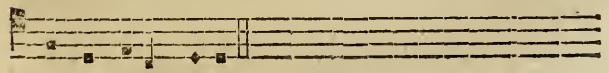
Qua- lis poteſ- tas, Petre, quis terris honos Cui ju-



ra Chriſ- tus ipſe con-ceſ- ſit ſua? Quidquid liga-



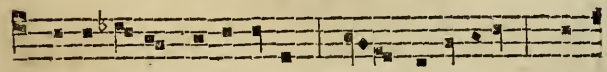
bis, quidquid & ſolves ſolo, Hoc & liga-bit, ſol-



vet & polo Deus.

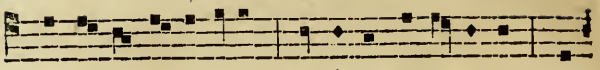
Exemple d'un Chant pour le Metre Trochaïque.

Pour la Dédicace.

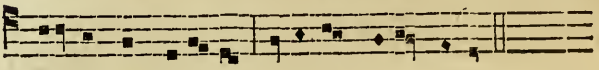


Urbs be-a-ta, ve- ra pacis Viſio, Jeruſalem, Quan-

CHAP. III. ART. I.



ta ſurgit! celſa ſaxis Conditur viven-tibus : Quæ



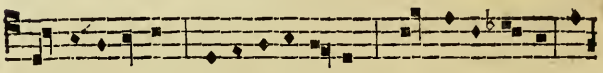
polivit, hæc coaptat Sedibus ſuis Deus.

Le Poëte n'ayant pas mis des Trochées par tout, on peut, à ſon exemple, n'obſerver pour le Chant que le premier & le troiſiéme Trochée de chaque Vers.

Exemple de Vers Saphiques.

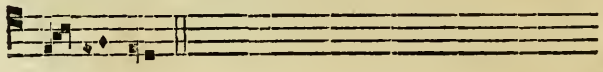
Du Commun des Prêtres.

M. Roulleau Auteur du Chant de Beauvais.



O Sacerdotum veneranda jura! Ceu vices Chriſti te-

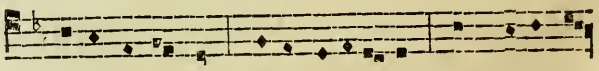
neant, ſalutiſ Arbitri claudunt reſerantque nobis



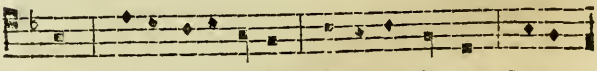
A-tria cœli.

Autre du même Metre.

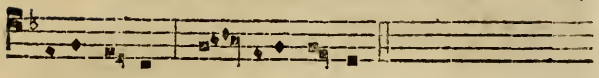
2. *Strophe de la même Hymne.*



Omne pendentes ſcelus inſtate-ra, Cum reum ſol-



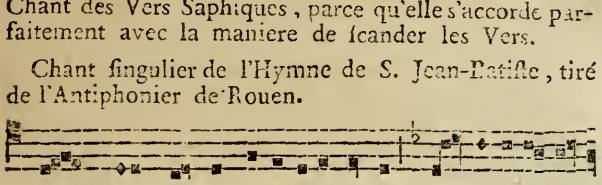
vunt, Deus ipſe ſolvit, Dum ligant ſontem, Deus



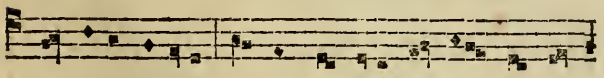
ipſe ſontis Vin- cula nectit.

Dans ces deux derniers exemples, nous avons ſuivi l'Antiphonier de Paris de 1681, pour la meſure du Chant des Vers Saphiques, parce qu'elle s'accorde parfaitement avec la maniere de ſcander les Vers.

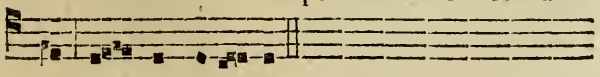
Chant ſingulier de l'Hymne de S. Jean-Baptiſte, tiré de l'Antiphonier de Rouen.



Ut queant la- xis reſonare fibris Mi- ra geſtorum



fa- muli tuorum Solve pol-luti la- bii re- a-

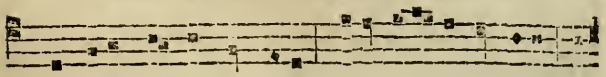


tum Sanc- te Joan-nes.

Il eſt aiſé de connoître, ſuivant les remarques que nous avons faites ci-devant, que ce Chant eſt vraiment ancien, il a la gravité qu'il eſt aiſé de ſentir dans toutes les anciennes Hymnes. C'eſt ſans doute ſon antiquité qui l'a fait conſerver dans cette Métropole, où on a auſſi admis le Chant, que tout le monde connoît pour l'Hymne de S. Jean, mais on l'a mis à Laudes ſeulement.

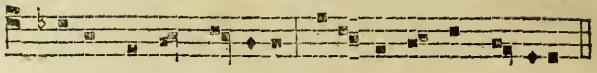
Exemples de Vers Iambiques dimetres, tiré de l'Antiphonier de Rouen.

A la Fête de l'Annonciation, 25 *Mars.*



Hæc illa ſo- lemnis dies, Dies ſalu-tis nuntia, Quâ

CHAP III. Art. I.



missa cœlo tri-stibus Vene-re ter-ris gau-dia.

On doit remarquer que nous ne donnons que des Chants graves, comme étant ceux qui conviennent le mieux à la majesté de l'Office divin.

Nous donnerons peu d'exemples de Vers Iambiques dimetres ou à quatre piés, parce que les anciens Livres en sont pleins, comme nous l'avons remarqué ci-devant : il suffit dans notre projet de choisir quelques-uns des meilleurs & d'y faire les réformes que laQuantité éxige, pour servir d'exemple de la réforme qu'on doit faire dans les autres s'ils en ont besoin.

Si nous multiplions un peu les Chants des autres metres, c'est afin d'en fournir à ceux qui en manquent ou au moins, leur en donner des modéles, parce qu'ils sont rares dans les anciens, & que les nouveaux Bréviaires ont beaucoup d'Hymnes sur ces metres, dont quelques-uns n'étoient même point d'usage avant le siécle dernier, comme l'Alcaïque & le Phérécrace. *

Le second exemple de Chant pour les Vers Saphiques est vraiment du neuviéme Mode, nous l'avons mis au premier, pour montrer qu'il ne répugne point dans cette position, moyennant le bémol

§. II.

De la Transposition du Dorien.

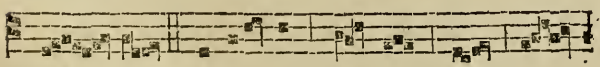
Le Dorien ou 1. Mode peut se transposer à la quarte au-dessus de sa finale, pour lors il aura la division *Th. Freig.* Harmonique de la septiéme Octave *sol*, *re*, *sol* : mais comme il faut en qualité de Dorien qu'il ait une Tierce mineure qui commence à sa finale en montant, pour n'être pas confondu avec le septiéme Mode, qui a invariablement une Tierce majeure, on ne peut donner à ce Dorien, ainsi transposé, la Tierce mineure

* On a tiré les noms des différentes especes de Vers, des Prolégomenes de l'Antiphonier de Paris, imprimé en 1681.

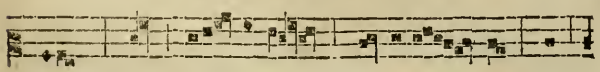
qu'en mettant le bémol sur la corde b *fi* qui en fera un *za*. C'est aussi ce qu'ont fait les Anciens, comme on le voit dans le Répons ancien *Sedit Angelus* de la Procession de Pâques qu'on a imité à Paris pour le Répons *Quid quæritis viventem cum mortuis*, à la Procession des Vêpres, & à Sens pour le troisiéme Répons de l'Office de la Nuit *Deus :* & mal-à-propos marqué du septiéme Mode. Ce qui a ébloui & empêché de reconnoître le premier Mode, c'est qu'on n'a fait attention qu'à la division de l'Octave; une Quinte *sol*, *re*, puis une Quarte *re*, *sol*, est ce qui convient au septiéme Mode ; mais il falloit de plus, faire attention à la Tierce terminante, à la tournure du Verset qui n'a aucune ressemblance avec les progressions du septiéme Mode : ce Verset acheve de caractériser ce Répons qui est vraiment Mésopycne & nullement Oxipycne. Si les Anciens l'ont transposé, c'est par nécessité; comme ils ne connoissoient que la corde b ou *fi* variante, & que la modulation de ce Répons éxige sa Tierce, tantôt majeure, tantôt mineure, on ne pouvoit procurer cette variété que par la Transposition.

L'Antiphonier de Paris de 1681, met le Répons *Sedit Angelus* du huitiéme Mode, tant on fut frappé alors qu'il ne pouvoit être du septiéme, eu égard particulierement à son Verset; on ne pensa pas, apparement alors, aux regles des Transpositions des Anciens, ou on ne les connoissoit pas.

Répons imité sur l'ancien Répons *Sedit Angelus*, mais sans le rendre mixte, comme cet ancien, parce qu'il est plus court : à Paris le Répons *Quid queritis*, étant plus long on a retenu les notes empruntées du second aussi transposé.

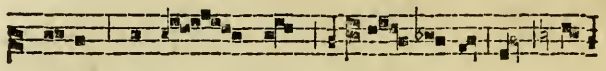


DE- us suscita-vit Christum a mor-

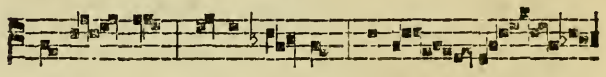


tuis, * Et expo-lians principa- tus, &

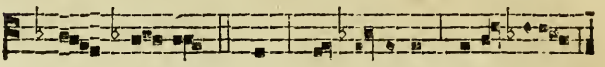
poteſta- tes, tradu- xit con- fi-den- ter,



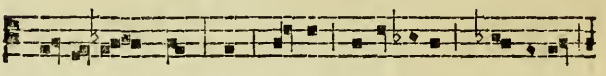
palam trium- phans il- los in ſe-



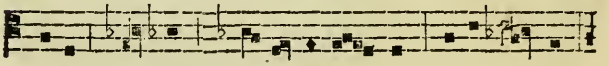
metip- ſo; † Alle- lu- ia, alle-



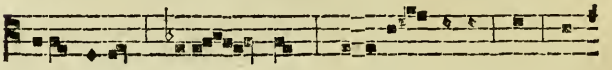
lu- ia. ℣. Jam adve-nerat vigi lia



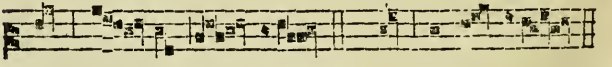
ma-tu-ti- na; & ecce reſpi- ciens Dominus



ſuper caſ-tra Æ-gyptio- rum, interfe- cit



exercitum eo- rum, libera- vitque in di-

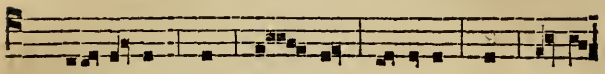


e il- la Iſ- raël. * Et expo- lians.

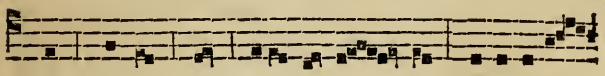
On a mis le bémol par-tout pour le rendre plus ſenſible & faire connoître la Tierce mineure finale, qui conſtitue le Méſopycne.

Comme le Verſet de l'ancien Répons eſt plus court, nous l'allons mettre à la poſition ordinaire du Dorien, ce qui enfin démontrera que ce Répons eſt vraiment Dorien, & non Hypermixolydien.

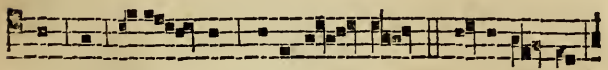
Ancien Verſet du Répons Sedit Angelus.



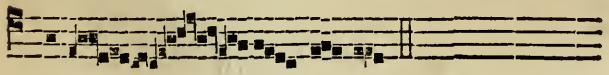
℣. Cruci-fi-xum in car- ne laudate, & ſe-pul-



tum propter vos glori-fi- ca- te, reſurgentem



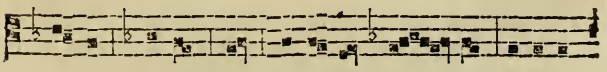
que de mor- te adora- te. Al-lelu- ia,



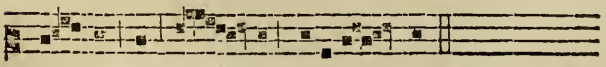
alle- lu- ia.

Tranſpoſons maintenant ce Verſet.

Cruci- fi- xum in car- ne lau-date, & ſe-



pul-tum propter vos glori- fi- ca- te reſurgen-



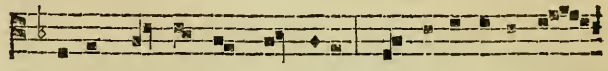
tem que de mor- te adora- te.

Nous croyons avoir démontré que l'ancienne Piece,

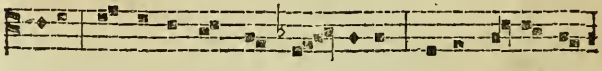
non plus que les imitations qu'on en a faites, ne ſont point & ne peuvent être du ſeptiéme Mode.

C'eſt apparemment dans la vue de traiter un ſeptiéme Mode, qu'à Paris on a ſouvent rappellé le béquarre dans le Verſet, ce qui rend cette Piece extrêmement dure, & lui fait perdre tout ce qu'elle avoit de doux & de gracieux dans l'original: parce qu'elle eſt forcée & contre nature en ſeptiéme Mode.

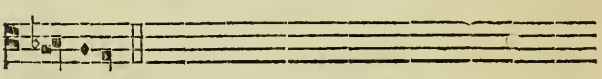
Nous trouvons parmi les extraits des Livres de Chant actuellement en uſage à Rome, une Hymne de Noël tranſpoſée par élévation à la Quarte de cette ſorte :



Chriſte Re- demptor omnium, Ex Patre Patris u-



nice, Solus ante prin- ci- pium Natus in-ef- fa-



bi- liter.

Quoique ce Chant ſoit ainſi tranſpoſé, on le reconnoît aiſément, comme étant en uſage dans toutes les Egliſes de France, mais ſur la poſition naturelle du Dorien.

On voit par cet exemple que l'Egliſe particuliere de Rome a conſervé dans ſes Livres de Chant des Tranſpoſitions à la Quarte au-deſſus : ce qui ne ſe trouve plus dans le Romain qui eſt en uſage en France, ni dans la plûpart des nouveaux Livres diocéſains.

[Les exemples tirés des Livres de Rome que l'on trouvera ci-après en différens endroits, apprendront que ce qu'on appelle parmi nous le Chant Romain eſt différent du Chant de Rome même. Parmi les ordres Religieux, qui preſque tous prétendent ſuivre le

Chant Romain, on trouve auſſi des Chants très-différens.]

On trouvera dans les autres Modes des Pieces tranſpoſées par les mêmes Principes que dans celui-ci.

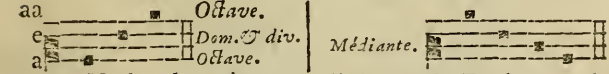
On trouve dans le Livre intitulé *Muſurgia univerſalis* du ſçavant P. Kyrquer les douze Octaves, qui conſtituent les douze Modes du Chant, & leurs Tranſpoſitions à la Quarte au-deſſus.

§. III.

De l'Eolien ou *IX Mode*, *rangé par les Modernes ſur la poſition du Dorien*, ou I. en A.

L'Eolien ou 9e Mode eſt formé de la premiere Octave de la Gamme fondamentale remontée au ſecond alphabet : il eſt la diviſion Harmonique de cette Octave : il eſt Authente, Mode mineur de l'eſpece de Chant Méſopycne. Son Octave eſt du *la* a, au *la* aa, ſa Dominante eſt e *mi* & ſa finale a *la*. *Th. Freig.*

Octave. *Notes eſſentielles:*



Ce Mode a les mêmes qualités que le Dorien, mais il eſt plus doux, plus affectueux. Il a ſes repos également diſpoſés, c'eſt ſouvent de lui que le Dorien emprunte ſa douceur.

Les Modernes l'ont regardé ou traité comme un premier Mode, parce qu'il a la même progreſſion d'Octave, c'eſt-à-dire, que la Quinte eſt la même ; mais la Quarte de deſſus eſt différente, puiſqu'elle commence par un Demi-ton *mi fa*, au lieu que celle du Dorien commence par un Ton *la ſi*.

Pour réduire ce Mode au Dorien, il a fallu lui donner par-tout un bémol, qui lui eſt devenu eſſentiel à cauſe de ſa tranſpoſition.

Dans le Traité du Chant attribué à S. Bernard, on ſoutient, avec raiſon, qu'on ne doit noter aucun Chant par bémol, lorſqu'il peut être noté ſans cela. Le bé-

CHAP. III. ART. I.

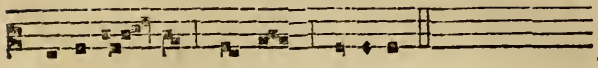
mol n'a été inventé que pour la néceſſité, afin d'ôter l'aigreur de quelque ſon, comme l'expérience le rend ſenſible. Quels ſont donc, eſt-il dit dans ce Traité, les Chants qu'on ne peut noter ſans bémol? Ce ſont ceux qui ſur la même lettre ou corde, ont tantôt un Ton, tantôt un Semiton. On ajoute que néanmoins, parce que les Chantres peu habiles ne connoiſſent qu'imparfaitement les notes aiguës, (c'eſt-à-dire, celles du ſecond Alphabet,) par condeſcendance pour leur foibleſſe, on s'eſt accoutumé à noter au-deſſous par bémol certains Chants, qui ſeroient mieux placés au-deſſus & ſur leur notes ou cordes naturelles.

Voilà le motif de la Tranſpoſition & de la Réduction : mais l'expérience des Égliſes où l'on a conſervé ces Modes dans leur poſition naturelle, prouve que les Chantres les moins habiles chantent ces Modes dans cette poſition, auſſi-bien & auſſi facilement que s'ils étoient tranſpoſés ou réduits ſuivant la Méthode des Modernes. Plûtôt que de les faire diſparoître, il valoit donc beaucoup mieux en conſerver, du moins quelqu'un, pour ne pas laiſſer ignorer a la poſtérité qu'ils ſont d'un Mode que les Anciens ont regardé comme très-différent de ceux auxquels on les rapporte : par exemple l'Eolien, dont nous parlons, eſt très-différent du pur Dorien, dont on lui fait porter le nom, ou auquel il a été réduit par les Modernes. De plus, ceux qui en trouveront dans les anciens Livres poſés ſur leurs cordes naturelles, ne les connoiſſant pas, ne ſçauront comment les appeller, ni pourquoi ils ſont dans cette poſition, à eux inconnue.

Les anciens Livres ſont pleins d'exemple de ces Modes du premier en *a*, ou Eoliens.

Exemple d'une Antienne de ce Mode.

Chriſtus Je- ſus ve- nit in hunc mun-dum



peccato- res sal-vos facere.

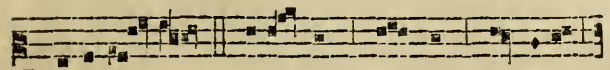
Ces sortes d'Antiennes se trouvent presque par-tout rapportées au Dorien, ou notées dans la position du Dorien, à Paris l'Antienne *Sanctificati estis* des secondes Vêpres de la Pentecôte est dans la position du Dorien avec le bémol. On voit en effet qu'en mettant ces Pieces sur le Dorien, elles ont les mêmes sons, pourvû qu'on mette le bémol sur l'Exacorde.

L'Antienne *Nos qui vivimus* est de la même espece, aussi est-elle marquée à Paris par A.

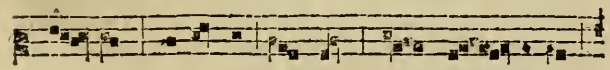
Toute les Pieces donc du 1. Mode qui ont le bémol par-tout, comme essentiel, sont du Mode Eolien: comme l'Introït *Gaudeamus*, sur lequel on a imité à Paris & à Sens l'Introït *Accessistis* du jour de la Toussaint.

Exemple d'un Répons, noté dans la position naturelle du pur Eolien.

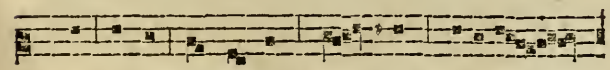
Répons du Commun d'un S. Pontife, à Sens.



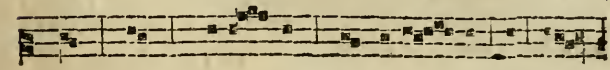
Di-ligen- ter agnosce vul- tum pe- coris



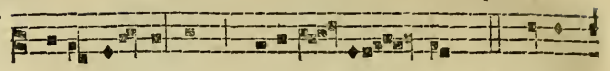
tu- i, tuos-que gre- ges con- si- dera:



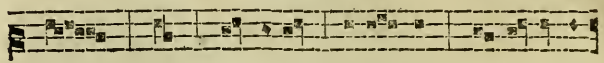
* Non enim ha- be- bis ju- giter potesta-



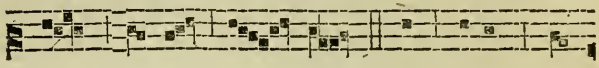
tem, sed † Coro- na tri- bue- tur in ge-



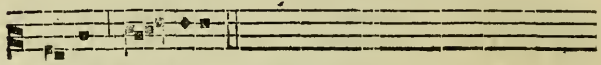
nera- tionem & genera- tio- nem. ℣. Vigi-



la, in omnibus labo- ra, mi- nif-teri-



um tu- um im- ple. * Non enim ha-



be-bis ju- giter.

La même routine de Verſets eſt également employée pour le Dorien.

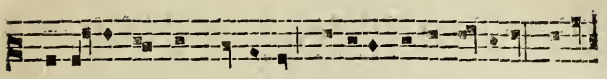
On doit remarquer la noble & ancienne ſimplicité du Verſet de ce Répons, ſans toutes ces petites cadences ou ce machicotage qu'on a inſérées à Paris depuis 1681, qui ne ſe trouvent pas dans les autres Egliſes, & qu'on ne croit point qu'on y veuille imiter. La cadence pour la finale eſt auſſi fort ſimple, mais elle eſt ſuffiſante pour marquer qu'on termine le Verſet & pour avertir le Chœur de reprendre la Réclame. Le *mi re fa re* ſur la derniere ſyllabe de *miniſterium* eſt particuliere & de l'ancien uſage de l'Egliſe de Sens, elle eſt douce & évite la répétition qui ſe fait dans pluſieurs autres Egliſes, ou en pareil cas on dit *mi re mi re*. Chacun peut néanmoins garder ſes uſages, s'ils lui plaiſent davantage.

Les exemples de Chants d'Hymnes dans la poſition de l'Eolien ſont aſſez rares dans les anciens Livres. Nous allons en donner quelques-uns pour ſervir de modéles à ceux qui voudront l'employer.

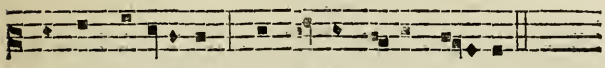
Exemple

Exemple de Vers Iambiques dimetres ou à quatre piés

Hymne des Saintes Femmes.

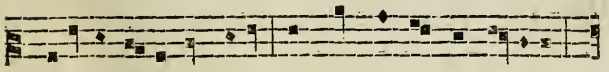


Adeſte ſanctæ Conjuges; En illa ſortis femina, Orna-

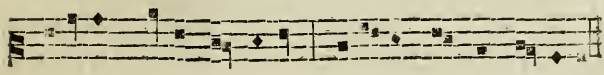


ta quæ virtutibus Triumphat inter Cœlites.

Autre Exemple. *Hymne des Saintes Vierges.*



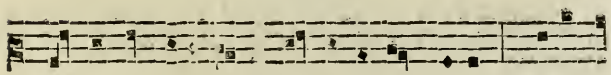
Cœleſtis au-la panditur; En ſponſus omnes obviæ



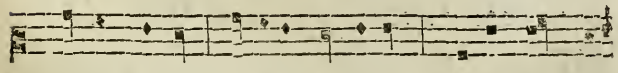
Exite Sponſo Vir-gini, Exi-te, Sponſæ Vir-gines.

Exemple de Vers Phérécrace.

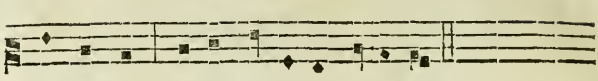
Hymne de la Touſſaint.



Vos ſancti Proceres, vos Superum chori, Cœli



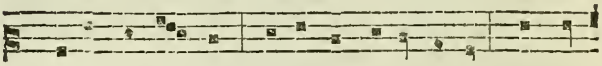
quotquot habet regia Principes, Noſtros nunc da-



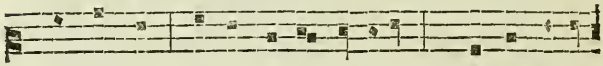
te veſtris Cantus jungere cantibus

Exemple de Vers Iambiques trimetres ou à ſix piés

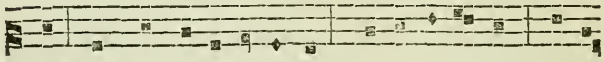
Hymne de la Chaire S. Pierre.



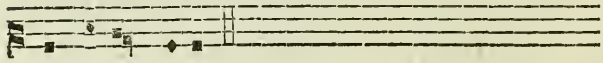
Qualis poteſ- tas, Petre, quis terris honos, Cui ju-



ra Chriſtus ipſe conceſ- ſit ſua? Quidquid liga-



bis quidquid & ſolves ſolo, Hoc & liga- bit, ſolvet



& polo Deus.

On voit qu'il eſt aiſé de mettre ces Chants dans la poſition du Dorien en leur donnant le bémol comme eſſentiel.

§. IV.

De la Tranſpoſition de l'Eolien.

L'Eolien peut être tranſpoſé & élevé à la Quarte au-deſſus de ſa finale : ſon Octave alors commencera à d & finira à dd, ſa dominante ſera aa ; dans cette

Tranſpoſition il faudra faire uſage de la clef appellée de *G re ſol.* On trouve dans l'ancien Graduel Senonois deux Pieces de ce Mode ainſi tranſpoſées, ſçavoir les Proſes *Fulgens præclara* du S. jour de Pâques, & celle de la Nativité de S. Jean-Batiſte qui eſt ſur le même Chant. Ces deux Pieces ſont très-mélodieuſes, elles empruntent dans leur commencement du Sous-Eolien leur Collatéral, ce qui leur donne douze notes d'étendue ; autant qu'en a la Proſe *Lauda Sion Salvatorem.*

§. V.

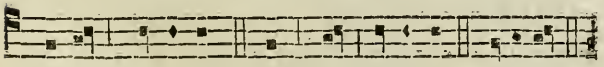
De la Pſalmodie du premier Mode.

Le premier Mode en D où en A, conſidéré comme Dorien ou, comme Eolien, peut avoir la même Pſalmodie, ſoit qu'il ſoit tranſpoſé ou non. Dans le cas de la tranſpoſition on tranſpoſe auſſi la Pſalmodie.

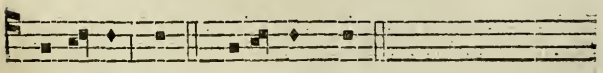
Son Intonation ſe fait par *fa ſol la*, en liant enſemble ces deux dernieres notes ſur la ſeconde ſyllabe du mot : ſi cette ſyllabe eſt breve de prononciation, on met les deux notes liées ſur la ſuivante : ſi ces deux ſont breves ou cenſées breves à cauſe d'un monoſyllabe qui ſuit, on mettra les deux notes ſur la premiere des deux breves.

La Médiation eſt dans la plûpart des Egliſes toute droite ; dans d'autres, elle a une inflexion ſur la pénultiéme.

Intonation.



Dixit Dominus. In te Domine. Credidi.

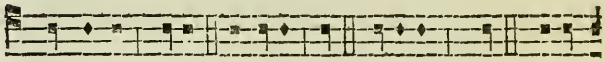


Judi- ca me. Bea- tus vir.

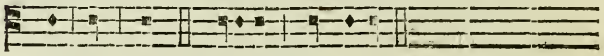
CHAP. III. ART. I.

Dans quelques Egliſes, quand la ſeconde ſyllabe eſt breve, on met les trois notes d'Intonation ſur la premiere ſyllabe, ſur-tout, dans les Pſalmodies les plus Solemnelles, comme celles des Introïts.

Médiation ſimple ou droite.



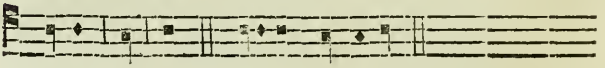
Domino meo. indutus eſt. tribulant me. ſpera-



vi in te. pueri Dominum.

Médiation avec inflexion.

Domino meo indutus eſt. tribulant me. ſpe-



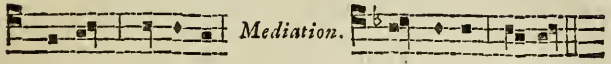
ravi in te. pueri Dominum.

Les monoſyllabes & les noms hébreux non-déclinés ne ſont point modulés différemment dans ce Mode.

Un Prêtre de la Communauté de Saint Nicolas du Chardonnet, a donné en 1685, une Méthode de Chant, dans laquelle il rapporte des Pſalmodies tirées du DirectoireRomain.& qui ſont différentes de celles qu'on trouve dans les Antiphoniers qui ſont en uſage dans lesEgliſes de France ſous le nom de Romains. Il dit s'être aſſuré que ce Directoire eſt ſuivi dans Rome.Nous donnerons les exemples qu'il en a extraits,comme très dignes d'attention & très-reſpectables, puiſqu'ils ſont de la premiere Egliſe & de la mere de toutes les autres.Pour les diſtinguer des

autres Romaines la citation en marge sera *D. R.* Directoire Romain.

Intonation.



Dixit Dominus Domino me-o.

Aux Fêtes simples & aux Fêries.

Dixit Dominus Domino meo.

Il y a plusieurs Terminaisons de Psalmodie pour ce Mode, qui toutes sont déterminément fixées à certaine modulation de l'Intonation, ou commencement d'Antienne avec lequel elles doivent se lier, comme nous l'avons dit.

Ces Terminaisons, dans ce Mode comme dans les autres, sont marquées & désignées par la lettre qui signifie la note sur laquelle elles finissent.

Quand une Terminaison a sa fin sur la note de l'Antienne qui est aussi celle du Mode, elle est désignée par une lettre majuscule, dans la plûpart des Livres : quand elle se termine sur une autre, elle est désignée par une lettre courante romaine ou italique. Les premieres s'appellent Terminaisons complettes, les autres, Terminaisons incomplettes, & quelquefois elles sont plus que complettes.

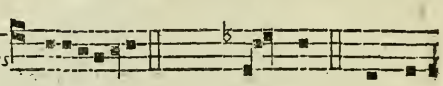
Dans la plûpart on a mis les notes de Psalmodie sur les voyelles de *Seculorum. Amen.* E u o u a e, quelques-uns les ont mis aussi sur les voyelles de *Spiritui-sancto*, i i u i a o.

Nous commençons ici à donner les exemples nécessaires pour inculquer la liaison qui doit se trouver entre les Terminaisons de Psalmodie & les commencemens ou Intonations d'Antiennes. Un Compositeur doit être extrémement attentif à cette Regle.

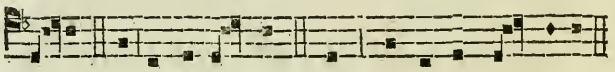
CHAP. III. ART. I.

Terminaiſons & commencemens d'Antiennes.

Romain. Paris ancien. Sens & autres



1. a. *pour* Pri- mo. Convo-



ca-tis. Cum congregaſ-ſent Cum appropinqua- verint. & ſemblables.

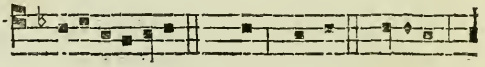
A Paris cette Terminaiſon n'eſt que pour les Antiennes qui commencent comme le premier exemple *Primo* ou ſemblables qui montent immediatement du *re* ou *la*, & pour les commencemens *fa ſol la*, au *fa ſol la ſol*, ou *fa ſol la ſol fa*, ou *la ſol fa ſol*, ou enfin *la ſol fa ſol la re*,

Pour les autres exemples on leur donne la Pſalmodie ſuivante, qui eſt auſſi dans le Romain.

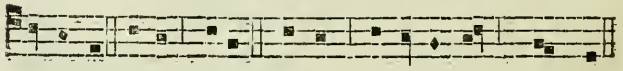
On a preſque par-tout abandonné la Terminaiſon toute droite, appellée *Directanée*.

D. R. 1. g.

Sens & Auxerre modernes.



1. a. *pour* Quam bonus. Veniet

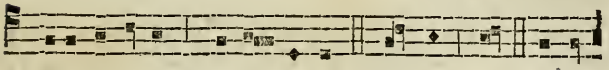


Dominus. Exi citò. Erunt noviſſimi pri- mi.

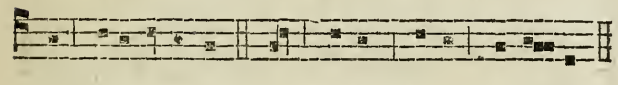
& toutes Antiennes du premier Mode qui commencent au *la*.

Cette Terminaiſon donnée par M. Le Beuf, eſt difficile & peu aſſortie à l'Intonation ou commencement d'Antienne : on pouroit prendre en place *la la la ſa ſol la*, ancienne de Sens, ou la Romaine *la, la, ſol, ſa, la, ſol, la*, ci-après.

1. â. *pour* De-dit ſemetipſum. Adjutorium.



Illuminare Jeru- ſalem. Pul- cra es. Secun-



dùm multitudinem. Hoc modo vitâ deceſ- ſit.

Volo Pater. *D.R* E u o u a e. E u o u a e. *&ſemblables*

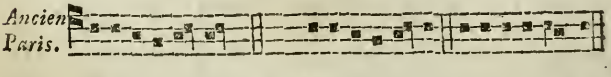
A Paris & dans d'autres Egliſes au lieu des deux Terminaiſons précédentes on chante :

1. g. 1. a. *d'autres*, E u o u a e.

E u o u a e. E u o u a e.

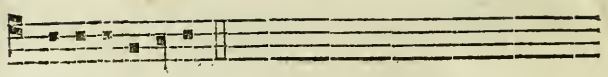
Cette derniere n'eſt point de Sens, quoique M. Le Beuf le diſe dans ſon Traité du Chant, *page.* 61.

Autres Terminaiſons ſimples qui peuvent s'accorder avec les commencemens d'Antiennes précédens.



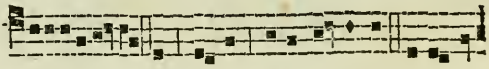
E u o u a e. *Rouen.* E u o u a e. E u o u a e.

CHAP. III. ART. I.



E u o u a e.

Rouen. S. ancien & Aux.

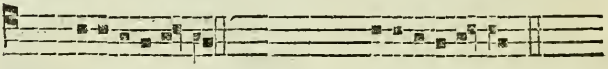


1. f. *pour* In lo-co ſolitu-dinis. Para-di-

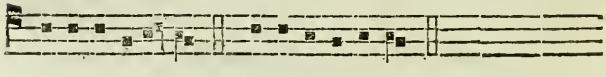
ſi por- ta. An-gelus Domini. Sa- pien- tiam.

& ſemblables.

Même Terminaiſon un peu différemment tournée.

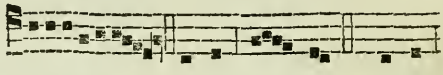


D. R. E u o u a e. *d'autres* E u o u a e.

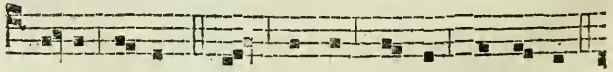


E u o u a e. E u o u a e.

Sens ancien. Auxerre.



1. f. *pour* Venit ho- ra. Super

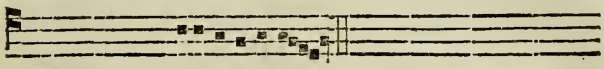


mu-ros tu- os. Sint lumbi veſtri præcincti.

& autres ſemblables Antiennes commençantes par *utre fa*, ou *ut re mi fa*, &c.

Non aufere-tur.

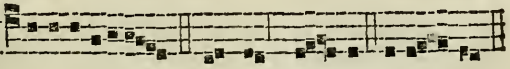
Si cette même Terminaiſon eſt employée pour les Cantiques Evangéliques *Benedictus* ou *Magnificat*, à Sens ſuivant l'ancien uſage, on a adoucit la chute au *fa*, comme il ſuit :



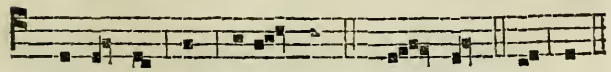
Sens. Rouen. E u o u a e. 1. f. *

Pour marquer cette petite différence on a déſigné cette Pſalmodie ou Chant pſalmodique par 1. f. * ainſi l'aſtériſque eſt ſeulement pour indiquer ce petit changement.

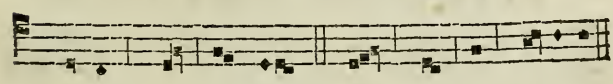
Sens. Paris ancien.



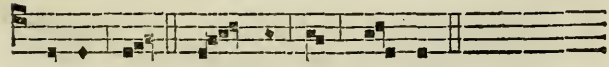
1. D. *pour* Pa-tres no-ſtri. Paſto- res.



Sacer-dos in æter- num. Sci- mus. Si vos.



Datum eſt be- ſtiæ. Sunt de hîc ſtantibus.



Ego ſum. Di- guus eſt A-gnus.

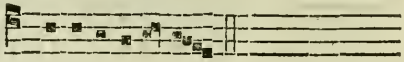
& autres ſemblables commençantes par *re*, ſans aller au *la* immediatement, ou differemment des premiers exemples ; deſcendantes d'une maniere liée ou non ſur l'*ut* : ou commençantes par un ou pluſieurs *ut* ſans paſſer le *fa*.

A Sens ſi cette Terminaiſon de Pſalmodie marquée par 1. D. eſt employée pour les Cantiques Evangéliques on adoucit cette chûte en chantant *la la ſol fa ſol ſol fa mi re*, & cet adouciſſement eſt marqué par l'addition de l'aſtériſque au D. de cette ſorte 1. D. *

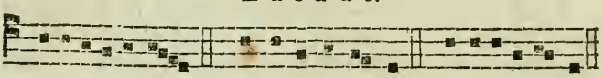
CHAP. III. ART. I.

Paris marque cette Terminaiſon par un J à queue, & elle eſt ſeulement pour les Antiennes qui commencent par *ut re*, & qui ne s'élevent point auſſitôt au *la*. Les autres commencemens d'Antiennes que nous venons de marquer en dernier lieu, ont la Pſalmodie *in D.* qui eſt la moderne.

Directoire Romain, & les Chartreux

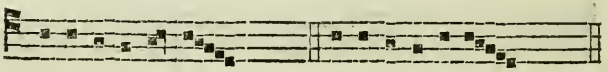


E u o u a e.

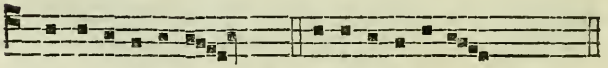


Paris. 1. J. 1. D. *moderne, ancien.*

D'autres. E u o u a e. *Viennes.* E u o u a e. *Narbonne*



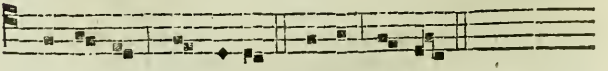
E u o u a e. *Reims.* E u o u a e. *Chartres.*



E u o u a e. E u o u a e. *Cluny ancien.*

Paris. Rouen. 1. D. *Sens, pour* Poſitis

ge-nibus. Benedic-tus De- us. Ec- ce. Bea-tus.



Lauda-te Do-minum. Ecce e- go.

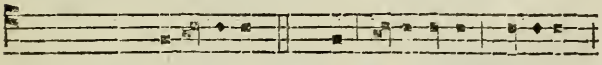
Le Directoire Romain admet les mêmes Terminaiſons de Pſalmodie, quoique chargées de notes, auſſi-bien aux Féries qu'aux Fêtes ſolemnelles; il n'y a de différence que pour l'Intonation.

Pluſieurs Egliſes ont à tous les Modes un Chant de Pſalmodie plus ſolemnel pour les Cantiques Evangéliques *Benedictus* & *Magnificat*, quelques-unes l'admettent auſſi pour le Cantique *Nunc dimittis*, ce qui eſt rare, parce que ce Cantique n'étant que pour les Complies qui ne ſont qu'un petit Office ou une heure mineure, & qui même autrefois n'étoient pas de l'Office public, on n'a pas cru à Sens devoir y donner autant de ſolemnité qu'aux grands Offices.

A Paris il n'y a de Pſalmodie plus ſolemnelle pour les Cantiques Evangéliques *Benedictus* & *Magnificat* que dans les Modes Plagaux ou Impairs. Cette Egliſe avoit auſſi autrefois une Pſalmodie ſolemnelle pour ces Cantiques dans tous les Modes, comme il paroît par une ancienne Méthode de Chant imprimée en 1511. pour ſes uſages

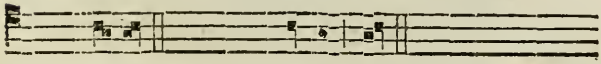
Dans le Romain il n'y en a qu'au II. & au VIII. Mode, comme autrefois à Sens. Le nouvel Antiphonier de Sens en admet pour tous les Modes, les Bénédictins en ont auſſi.

Pſalmodie ſolemnelle du 1. Mode ſuivant l'uſage moderne de Sens.



Intonation. Magni-ficat. Et ex-ultavit Spiritus

Bene-dictus. Et e- rexit . . . . . .



me-us. *Médiation.* potens eſt.

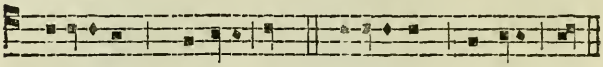
nobis. Fi-li- o.

Il faut obſerver qu'on ne donne point la modulation ſolemnelle quand la Terminaiſon eſt ſimple, ſçavoir en a, *a*, â, parce qu'une modulation ſolemnelle dans

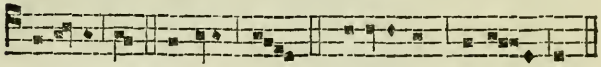
CHAP. III. ART. I.

ſon Intonation & ſa Médiation ſeroit défigurée & mal ſuivie ſi elle avoit une Terminaiſon ſimple & ſyllabique.

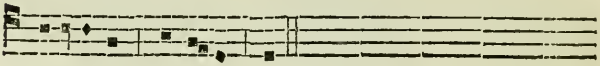
Exemples de monoſyllabes & des breves à la fin des Verſets des Veſpres.



luciferum genui te. lu-ciferum genui te.

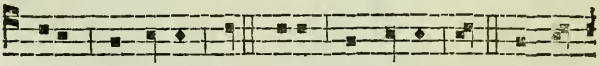


genu-i te. genui te. luciferum genu- i te.

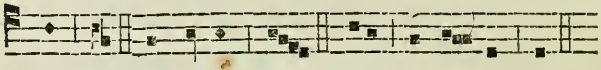


luciferum genu- i te.

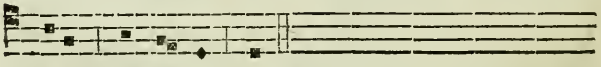
Autres exemples de monoſyllabes liées avec des mots de pluſieurs ſyllabes longues, dont la derniere devient breve devant le monoſyllabe.



mea laudabunt te. mea laudabunt te. lauda-

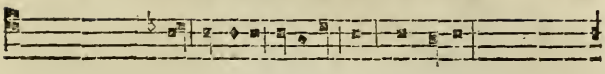


bunt te. laudabunt te. mea lauda-bunt te.

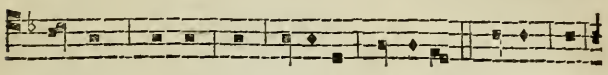


mea lauda-bunt te.

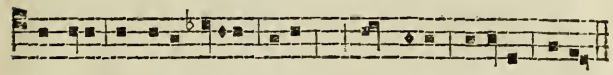
QUOIQUE preſque par-tout on ait fait la réduction de l'Eolien au Dorien, on a néanmoins gardé pour l'Antienne *Nos qui vivimus* & ſemblables ſa Pſalmodie propre, que les uns ont marqué par 1. *in A*, d'autres *in D*$_*$: en la mettant ſur la poſition du Dorien, il lui faut un bémol quand on lui donne une note au-deſſus de ſa Dominante.



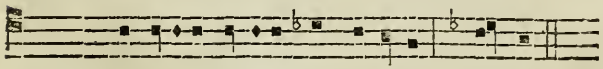
D. R. Intonation. In exitu Iſrael de Ægypto, * *médiation*



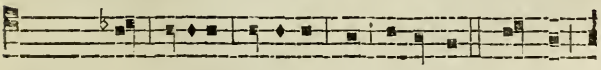
do-mus Jacob de populo barbaro. Facta eſt



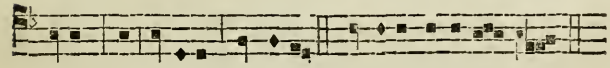
Judæa ſanctifi-catio ejus : Iſ- rael poteſtas ejus.



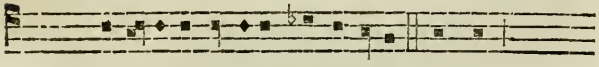
Romain. In exitu Iſrael de Ægypto : domus.



Paris. In exitu Iſraël de Ægypto * do-mus

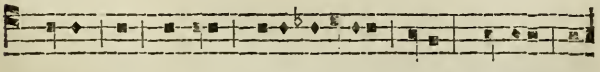


Jacob de populo barbaro. *ou* Iſraël de Ægy-pto, *&c.*



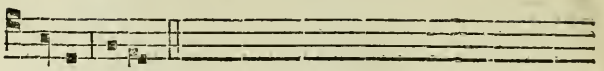
Rouen. In e-xitu Iſraël de Ægypto : domus.

Le ſecond Verſet, qui eſt le modéle des autres, n'eſt pas ſi orné.

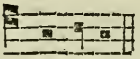


Facta eſt Judæa ſanctificatio ejus, * Iſraël po-

CHAP. III.
ART. I.

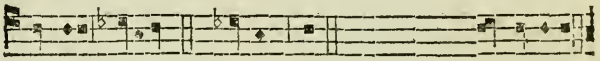


teſtas ejus.

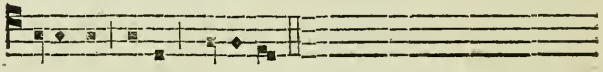
L'élévation qui ſe fait ſur environ le milieu de la ſeconde partie de chaque Verſet, comme  eſt une mauvaiſe routine qui coupe ſouvent le ſens de la lettre.

Jordanis

Les mots hébreux non-déclinés & les monoſyllabes ſe font ainſi :



domui Iſ-raël. * ſuper vos. *Cant. Evan.* Mag-nificat

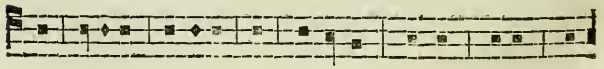


anima mea Dominum.

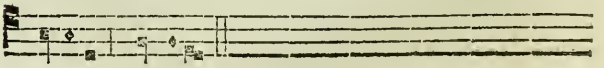
Maniere de chanter les ſyllabes breves pour former la Médiation.

Domine non nobis. * habent & non au-dient.

A Sens cette Pſalmodie n'a pas beſoin de bémol, parce qu'il n'y a point d'élévation au-deſſus de la Dominante ; elle ſe chante ainſi :



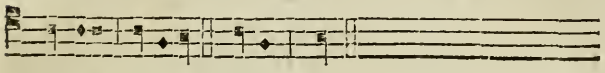
In exitu Iſraël de Ægypto domus Jacob de



populo barbaro.

Cette Pſalmodie n'eſt pas plus de l'Eolien que du Dorien, n'ayant point de Sémi-ton à l'Exacorde, c'eſt pourquoi elle eſt marquée par 1. D*.

Noms hébreux & monoſyllabes ſelon l'uſage de Sens.

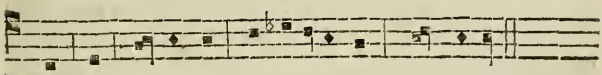


domui Iſraël *. ſuper vos *.

Le Romain & l'ancien Senonis appellent les Antiennes qui ont cette Pſalmodie, du huitiéme irrégulier: en effet toutes ces Antiennes ſe terminent ſur le *ſol* G, & ſont véritablement du huitiéme Mode: leur irrégularité n'eſt qu'en ce qu'elles ſont jointes avec la Pſalmodie de l'Eolien. On ne peut diſconvenir que c'eſt une vraie irrégularité, qu'on a eu raiſon de réformer, comme n'étant pas du ſyſtême du Chant Grégorien, ſelon lequel la Pſalmodie eſt toujours ſur la Dominante de l'Antienne & de ſon même Mode. Quelques exemples du prétendu ancien Chant Gallican, ne rend pas ce mêlange mieux aſſorti.

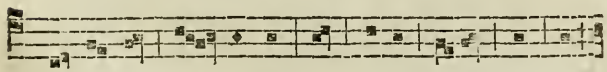
Exemples de ces Antiennes appellées du huitiéme irrégulier.

Le Dimanche à Vêpres, au Romain.

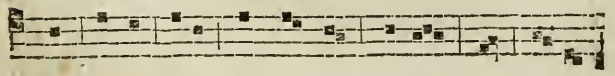


Nos qui vi-vimus benedicimus Do- mino.

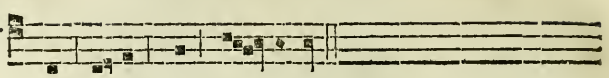
Le jour de la Fête de tous les Saints.



Ju-ſto-rum a- nimæ in manu De- i ſunt, &



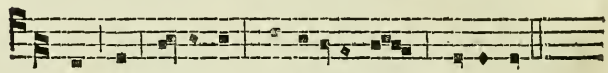
non tanget illos tormen-tum mortis; in pace



ſunt e- a quæ poſ- ſidet.

On voit que ces Antiennes ſont vraiment & totalement du huitiéme Mode On en trouve pluſieurs de ſemblables dans les anciens Livres, & il n'y a point de raiſon de leur avoir donné la Pſalmodie du 1. en A, ſi ce n'eſt pour la facilité de reprendre l'Antienne après le Pſeaume; parce qu'ayant chanté ſur l'*ut*, Dominante du huitiéme, & fini ſur le *ſol*, il étoit trop dur de deſcendre tout-à-coup à l'*ut* d'en bas qu'à peine on auroit pû entendre dans un Chœur bien reglé, où la Pſalmodie ſe chante d'un Ton qui convient au gros des voix & qui n'eſt pas trop élevée. Pour obvier à ce défaut, on a pris une Pſalmodie qui pût aiſément ſe lier avec le commencement de l'Antienne qu'on vouloit faire entendre. Cette conjecture paroît fondée dans la nature de la choſe même, ſoit qu'on conſidere ce mêlange comme venant de l'ancien Gallican, ſoit qu'on faſſe attention aux raiſons qu'ont eu les Romains de l'adopter.

Pluſieurs Egliſes, & premierement celle de Paris, ont remédié à ce défaut contraire au ſyſtême Grégorien, en mettant du premier Mode ou du neuviéme l'Antienne ſuivante de cette ſorte:

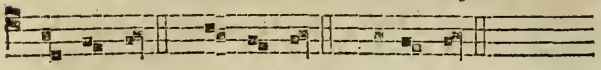


Nos qni vi-vimus benedicimus Domino.

A l'égard de l'Antienne *Juſtorum animæ*, & ſemblables, on ne peut la ramener au premier Mode ſans la changer totalement; mais on peut aiſément obvier à la difficulté de la reprendre après le Pſeaume, en changeant ſeulement le commencement de cette ſorte, ou autrement, pourvû qu'on ne commence pas par le bas.

Exemple

Exemples des changemens qu'on peut faire.



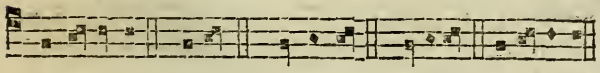
Juſ-to- rum. Juſ-to- rum. Juſto-rum.

Les Compoſiteurs peuvent encore trouver d'autres tournures dont il ſera aiſé de faire uſage en pareils cas.

QUOIQU'ON trouve dans tous les Livres Graduels la Pſalmodie propre & particuliere pour les Pſeaumes des Introïts, nous avons cru qu'il ne ſeroit pas hors de propos d'en parler & d'en donner des exemples pour chaque Mode, ſuivant les uſages les plus connus & les plus communs; afin que chacun puiſſe ſe fixer à celui qui lui plaira davantage, d'autant que les changemens qu'on y a fait à l'occaſion de l'obſervation de la Quantité, a fait varier les Correcteurs ou Réformateurs de l'ancien Chant.

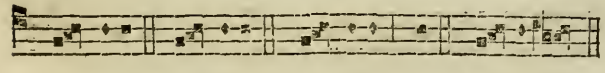
Pſalmodie pour les Introïts du 1. Mode.

Différentes Intonations ſuivant la Quantité.



Eructavit. Quare. Dominus. Gloria. Judica me.

Le Romain & le Pariſien chantent ainſi les mots dactiliques.



Do-minus. Cre-didi. Ju-dica me Glo-ria.

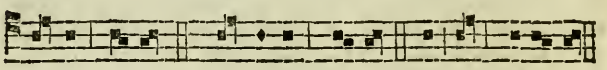
Nous avons ajouté la cadence ou péricléſe à *Gloria* pour Paris, parce que dans cette Egliſe les Chantres ne diſent que l'Intonation du Pſeaume & du Verſet *Gloria Patri*, le Chœur pourſuit le reſte juſqu'à la fin de chaque Verſet.

Dans les autres Egliſes, les Chantres diſent le Pſeaume juſqu'à la Médiation, le Chœur chante la ſeconde partie de ce Verſet.

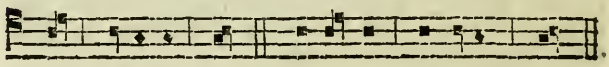
CHAP. III. ART. I.

Il faut remarquer que pour les Introïts ſeulement le Verſet *Gloria Patri*, avec *Sicut erat*, n'eſt traité que comme un ſeul Verſet, dont la premiere partie ſe termine à *Spiritui-ſancto* : la ſeconde partie commence à *Sicut erat*, au milieu de laquelle néanmoins on fait la Médiation à ces mots, *& nunc, & ſemper*, enſuite en reprenant comme une ſeconde partie de Verſet on termine la lettre & le Chant.

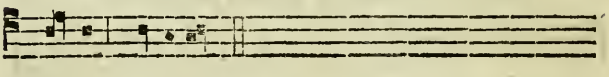
Médiations différentes.



verbum bonum*. Domino me-o *. in te ſpera- vi *.

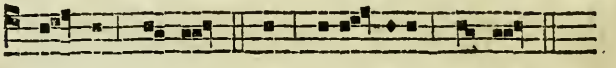


qui tribulant me *. deco-rem indutus eſt *.



mi-hi dee-rit

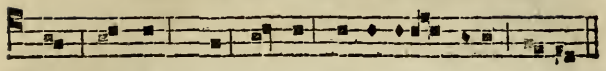
A Sens & à Rouen pour les Introïts du vrai Dorien on chante :



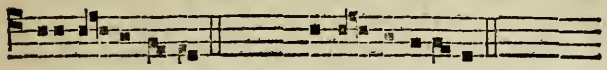
verbum bo-num *. & Spiri- tui ſancto *.

Les pénultiémes doublées ſont pour marquer qu'il ſuffit de péſer ſur cette avant derniere note pour tenir lieu de cadence, la grande périéléſe par circonvolution étant trop cahoteuſe.

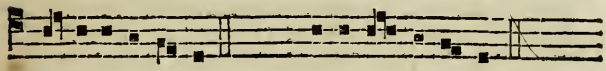
Auxerre. Il y a des Egliſes célébres, où l'on ne fait jamais de cadence à la Médiation des Verſets de Pſeaumes d'Introït, & le Chant n'en eſt pas moins noble. Tout le monde ſçait qu'on n'en fait jamais dans le Romain, pour quelque cas que ce ſoit.



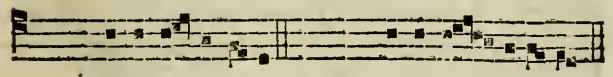
& om-nis *ou* & omnis manſuetu- dinis e-jus.



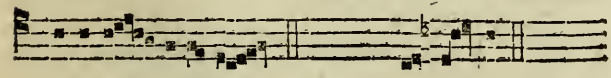
E u o u a e. *Romain.* E u o u a e. *d'autres.*



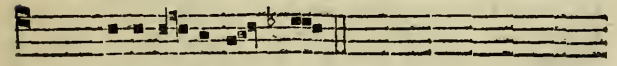
E u o u a e. *Sens.* E u o u a e. *Rouen* &



Sens. E u o u a e. *Rouen.* E u o u a e.

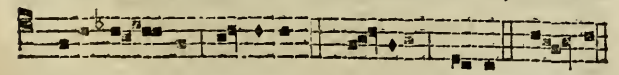


E u o u a e. Ro-ra- te.

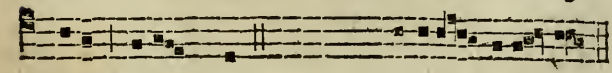


Sens. E u o u a e.

Cette derniere Terminaiſon eſt pour les Introïts qui commencent par le *fa* & montent tout de ſuite au *la*, il convient auſſi à ceux qui commencent au *la*, comme.



Miſe- re- ris omnium. Vo- luit Je-ſus. E- go.



Salus juſto- rum. *Rouen.* E u o u a e.

CHAP. III. ART. I.

On fait usage de la même Terminaison à Paris pour les mêmes commencemens d'Introïts ; tous les autres commencemens d'Introïts ont pour la Psalmodie la Terminaison complete.

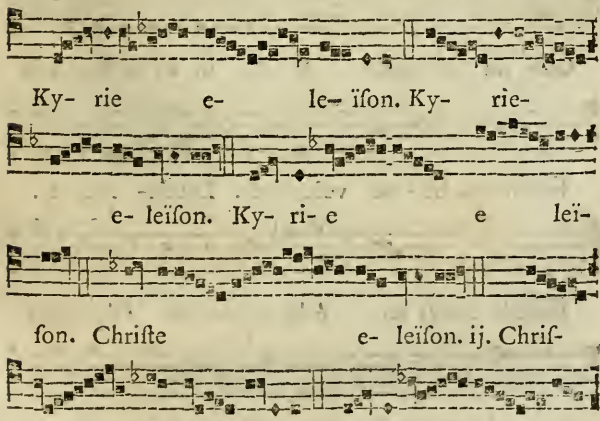
L'AMOUR des nouvelles productions a dans plusieurs Eglises fait changer & multiplier les Chants des *Kyrie*, *Gloria in excelsis*, *Credo*, *Sanctus* & *Agnus Dei*. On n'a pas voulu s'en tenir à ce qu'on avoit : la noble simplicité du Chant du Simbole, si ancienne, a été négligée & abandonnée, ou réservée seulement pour les Offices les plus simples, en plusieurs endroits. Cette Profession de foi, qui suivant les bonnes rubriques, doit être chantée par tout le Chœur, est devenue une Piece à plusieurs parties dans les Eglises où la Musique a été introduite : dans d'autres les chants de ce Simbole sont si diversifiés & souvent si bizarres que le peuple ne peut le chanter. [A Auxerre on est revenu à l'ancien usage de chanter le Simbole en Plain-chant simple & d'un seul Chœur.]

En s'éloignant des usages anciens, tant du Romain que des autres, selon lesquels le *Kyrie*, le *Gloria in excelsis*, le *Sanctus* & l'*Agnus Dei* ont chacun leurs chants propres à chaque dégré de Fête, ou à chaque tems, & de différens Modes, ce qui produit une diversité agréable, les nouveaux Compositeurs, à l'exemple de M. Dumont, & de quelques autres, ont ajusté la même modulation sur le *Kyrie*, le *Gloria in excelsis*, le *Credo*, le *Sanctus*, l'*Agnus Dei*, & l'*Ite Missa est* : comme si ces Pieces, totalement différentes les unes des autres, étoient susceptibles des mêmes tournures. Le même Chant répété tant de fois, dans une même Messe, n'est bon qu'à ennuyer & à dégoûter de l'Office.

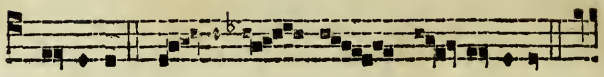
Cette nouveauté est donc très-éloignée de la perfection des anciens Chants. Qu'y a-t-il de plus stérile en mélodie qu'une même modulation par-tout & pour des Pieces qui doivent exciter des sentimens très-différens? Il y a apparence que certains Musiciens, qui dédaignent fort mal-à-propos le Plain-chant, se sont rendus les seuls maîtres de ces compositions, qu'on leur a laissé suivre leur goût, sans examiner ce qui étoit plus con-

forme à l'antiquité. Par exemple, dans une Métropole auſſi célébre que celle de Rouen, on a laiſſé introduire dans le nouveau Graduel des chants de *Kyrie* qui fourniſſent les mêmes notes à toutes les Pieces communes de la Meſſe; on ſent le même Chant par-tout, mais les notes entaſſées, pour ainſi dire, les unes ſur les autres au *Kyrie*, ſéparées au *Gloria in excelſis*, encore plus au *Credo*, de même entaſſées au *Sanctus*; (on s'eſt fait une regle preſque invariable de ce nouveau ſyſtême.) On ſent auſſi combien l'oreille doit être mécontente, & combien le peuple, & même le commun des Chantres, ont de peine à exécuter de telles Pieces. On jugera mieux de ces nouvelles productions par les exemples que nous allons en donner.

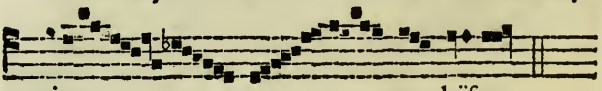
Chants du *Kyrie*, *Gloria in excelſis*, *Credo*, *Sanctus*, & *Agnus Dei* pour les Fêtes triples * de premiere claſſe à Rouen.



On appelle á Rouen Fêtes Triples, celles où l'on dit trois fois les Antiennes de *Magnificat*, & de *Benedictus*, 1. avant le Cantique, 2. avant *Gloria Patri*, 3. après *Sicut erat*. Comme dans le Romain, on appelle Doubles, les Fêtes auxquelles on dit l'Antienne deux fois, avant & après le Pſeaume: c'eſt ſelon toutes les apparences, pour cette raiſon que les Fêtes ont retenu le nom de Doubles dans pluſieurs Egliſes, quoiqu'on n'y dile plus l'Antienne qu'une fois.

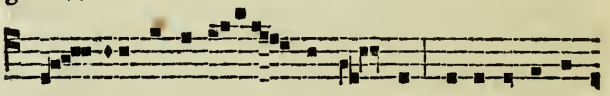


le- ïſon. Ky- ri- e e- le- ïſon. Ky-

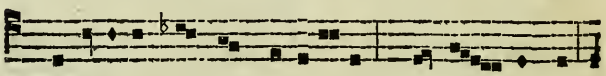


rie e- leïſon.

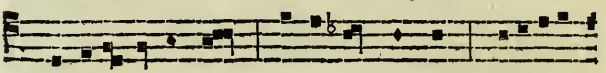
Quelle différence entre cette Piece & le Chant du *Kyrie* de preſque toutes les Egliſes aux plus grandes Fêtes! La douceur de la mélodie de l'ancien charme tout le monde, & la modulation de celle-ci n'eſt-elle pas d'un goût barbare ?



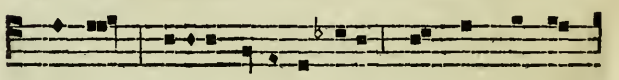
Glo- ria in excel- ſis De- o. Et in terra pax



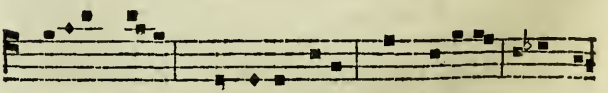
hominibus bo- næ voluntatis. Lauda- mus te.



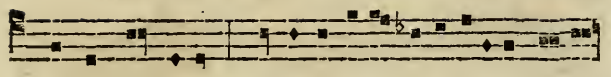
Benedi- cimus te. Ado-ra-mus te. Glorifica-



mus te. Gratias agimus tibi prop- ter magnam

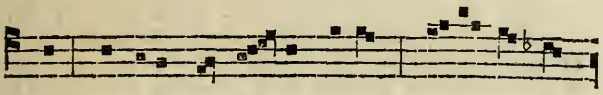


gloriam tu-am. Domine Deus, Rex cæleſtis, Deus Pa-



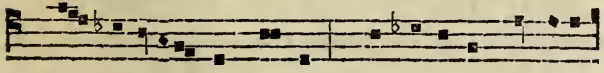
ter omni- potens. Domine Fili unigenite Je-ſu

Chri-ſte. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Pa-

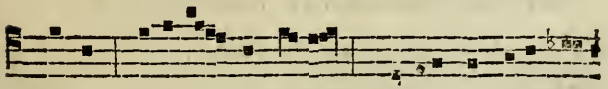


tris. Qui tollis peccoa- ta mundi mi- ſe- re- re

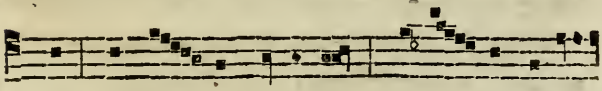
no- bis. Qui tollis pecca- ta mundi, Suſci-pe



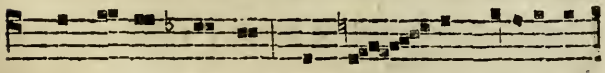
de- precatio-nem noſtram. Qui ſedes ad dexteram



Patris, miſere- re nobis. Quoniam tu ſolus San-



ctus, Tu ſo- lus Dominus, Tu ſo- lus altiſſi-



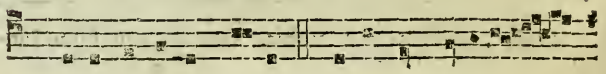
mus Je-ſu Chriſ- te: Cum ſanc- to Spiritu in

gloria De- i Pa- tris. A- men.

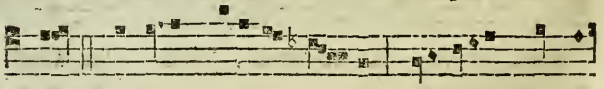
On connoît ici vraiement l'ouvrage de quelque Muſicien qui n'a conſulté que ſon goût de Muſique; mais on ne trouve rien du goût du pur Plain-chant: ſi on s'attend que le public exécute de pareilles Pieces avec quelque décence, on ſe trompe. Il eſt aiſé de faire la comparaiſon de cette Piece avec l'ancienne qui eſt du quatriéme Mode & d'un ſtile ſi modéré, qu'à peine paſſe-t-elle la ſixiéme note dans ſon étendue. Auſſi le goût du vrai Chant Grégoien eſt-il plus modeſte, bien moins éclatant que la Muſique: s'il paſſe quelquefois ſon Octave, ce n'eſt, que comme nous l'avons dit, pour ainſi dire par échapée, ce qui ſuffit pour animer le Chant, au lieu que celui-ci ſort preſque continuellement hors de ſa ſphere, eſt irrégulier par ſes fréquentes chutes, nullement à la portée commune des voix: il faudroit des poitrines de fer pour le ſoutenir.

Le *Credo* eſt dans le même goût & de la même modulation, comme on va le voir.

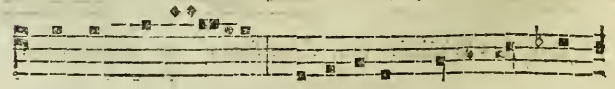
Chant du Simbole.



Credo in unum De-um Patrem omnipoten-



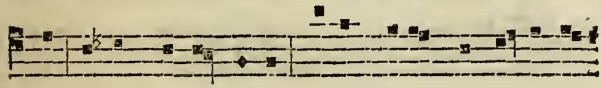
tem, factorem cœli & ter- ræ, viſibilium omni-



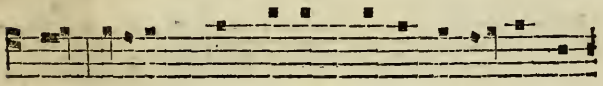
um & inviſibilium. Et in unum Dominum Je-

ſum Chriſ-tum Filium Dei unige- nitum, Et ex Pa-

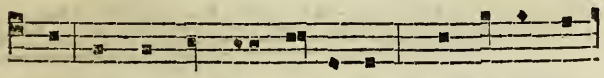
tre natum ante omnia ſe-cula. Deum de De-



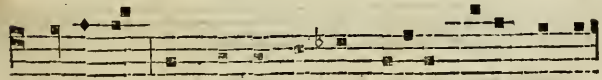
o, lumen de lu- mine, Deum verum de De- o ve-



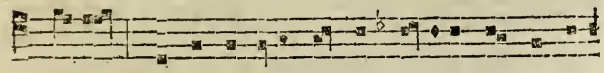
ro, Genitum, non factum conſubſtantialem Pa-



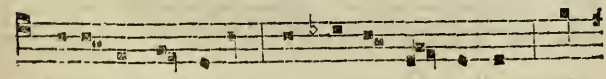
tri, per quem omnia fac-ta ſunt: Qui propter nos



homines, & propter- noſtram ſalutem deſcendit de

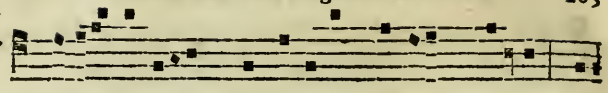


cœ lis: Et incarnatus eſt de Spi-ritu ſancto ex

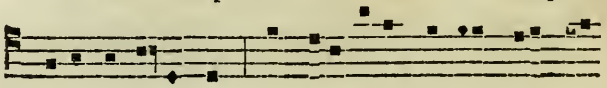


Mari- a vir- gine & ho-mo fac- tus eſt. Cru-

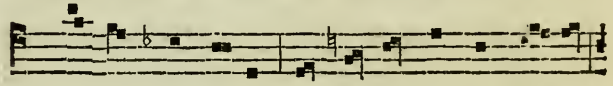
CHAP. III.
ART. I.



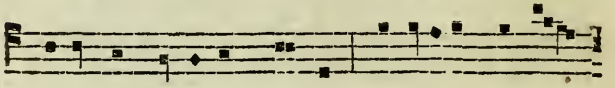
cifi- xus etiam pro nobis ſub Pontio Pilato, pa-



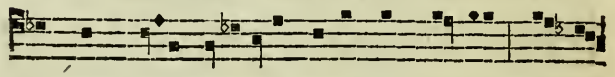
ſus & ſepultus eſt. Et reſurrexit tertia die ſe-



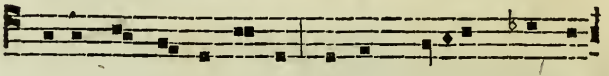
cun-dum Scriptu-ras. Et aſcen-dit in cœ- lum,



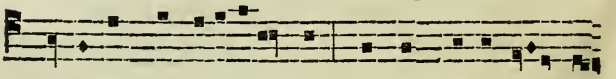
ſedet ad dexteram Pa- tris: Et iterum ventu-rus



eſt cum gloria judicare vivos & mortuos; cu- jus

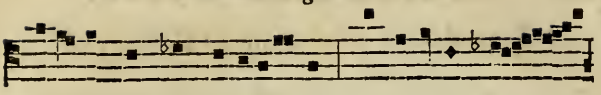


regni non e- rit fi- nis. Et in Spiritum ſanctum

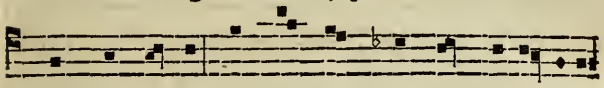


Dominum & vivifican-tem, qui ex Patre Filioque

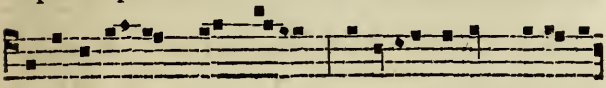
proce- dit qui cum Pa- tre & Filio ſimul a-



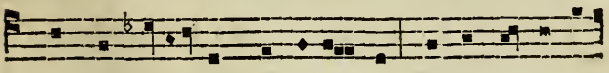
dora- tur & conglorifica- tur ; qui locutus eſt



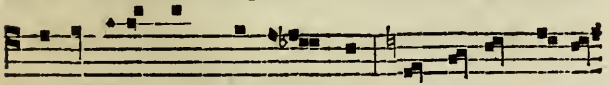
per Prophe- tas. Et u- nam ſanctam, Cato-licam



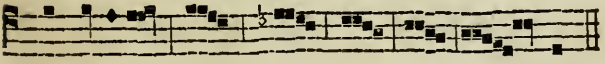
& Apoſtolicam Ec-cle-ſiam. Confiteor unum baptiſma



in re- miſſionem peccato- rum. Et expec-to re-



ſurre-ctio- nem mortuo- rum. Et vi-tam ventu-

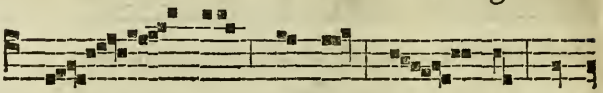


ri ſeculi. A- men.

On trouve dans ce Chant du Symbole dix fois l'élancement ſubit de la voix à l'Octave, onze notes d'etendue & fréquemment hors de ſon Mode ; une telle Piece n'eſt pas faite pour le peuple, puiſque de telles Pieces ſont plutôt de la Muſique que du Plain-chant ; il faut les laiſſer à ceux des Muſiciens qui les trouveront de leur goût.

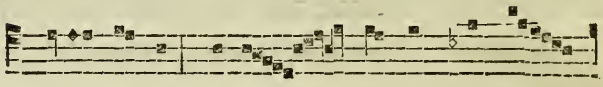
CHAP III
ART. I.

Chant du Sanctus *dans le même goût.*

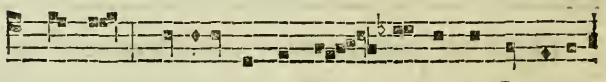


Sanc- tus, San- tus, Sanc- tus, Do-

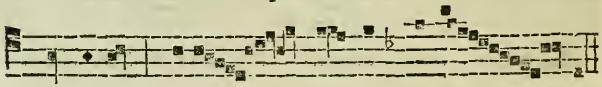
minus Deus Sa- baoth. Pleni ſunt cœ- li & terra



gloriâ tu- â: Hoſan- na in excel-



ſis: Benedictus qui ve nit in nomine

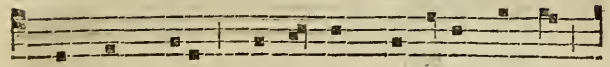


Domini: Hoſan- na in excel- ſis.

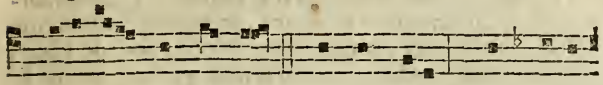
On doit remarquer ici les notes entaſſées les unes ſur les autres, afin de faire trouver toutes les cadences & les progreſſions des quatre Pieces précédentes.

Dans l'ancienne Liturgie, on rendoit preſque ſyllabique le Chant du *Sanctus*, comme nous l'avons remarqué chez les Chartreux, & on moduloit davantage l'*Agnus Dei*: ici on fait le contraire, on charge extrêmement le *Sanctus*, & on rend l'*Agnus Dei* preſque ſyllabique, comme on va le voir; on ſent auſſi que ce *Sanctus* ne peut ſe chanter que par ſauts & par bonds, ce qui eſt bien peu convenable à la majeſté de l'Office Divin & du Sacrifice.

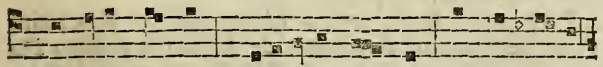
*Chant de l'*Agnus Dei, *dans le goût du Symbole précédent.*



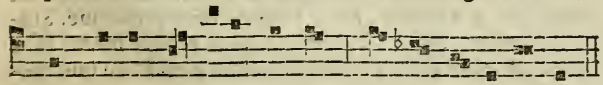
Agnus Dei, qui tol- lis peccata mun-di,



miſere- re no- bis. Agnus Dei, qui tollis



peccata mundi, miſerere no- bis. Agnus De-i,



qui tollis pec- cata mundi do-na nobis pa- cem.

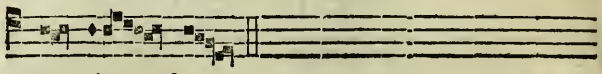
Les perſonnes qui ont du goût pour le Chant d'Egliſe, ne trouveront-elles pas celui-ci très irrégulier, & ne rendant en rien les ſentimens que doit produire le texte. En effet les paroles *Agnus Dei*, &c. ne ſont-elles pas de nature à inſpirer les ſentimens de la plus tendre piété.

A l'égard de l'*Ite*, *miſſa eſt*, preſque toutes les Egliſes qui ſuivent le Romain, le chantent ſous la modulation du *Kyrie*; auſſi arrive-t-il quelquefois que le Diacre diſtrait dit, *Ite cleïſon*, au lieu d'*Ite*, *miſſa eſt*. On éviteroit cet inconvénient qui frappe toujours le peuple, en donnant à ces paroles un Chant propre & diverſifié, ſuivant les dégrés des Fêtes, comme on fait à Paris, à Sens & en pluſieurs autres Egliſes.

On ne devroit donc point admettre tant de nouveaux Chants pour les *Kyrie*, *Gloria in excelſis*, *Credo*, *Sanctus* & *Agnus Dei*, il y en a aſſez de faits, & la plupart très-beaux & très-mélodieux: le peuple y eſt accou-

CHAP. III. ART. I.

tumé & les chante avec plaiſir & décence. Que veut-on de plus noble aux grandes ſolemnités que ce Chant qui eſt par-tout.



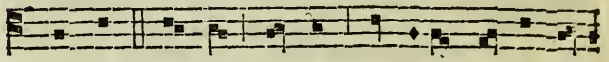
Ky- rie, &c.

Ce n'eſt point un défaut qu'il ſe termine à ſa Dominante, c'eſt ce qui en releve la beauté, & facilite l'Intonation du *Gloria in excelſis* du quatriéme Mode, dont le Chant eſt ſi grave & ſi noble, quoiqu'il n'ait preſque qu'une ſixiéme d'étendue : auſſi toutes les voix ſont-elles en état de le chanter ſans ſe gêner.

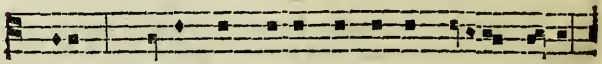
Le Romain & les autres Livres anciens Dioceſains fourniſſent autant de Chants de *Sanctus* & d'*Agnus Dei* pour les différens dégrés de Fêtes qu'on en a beſoin.

Les Chartreux ont toujours le Chant du *Sanctus* du Mode de la Préface, nous l'avons déja remarqué. Suivant le même eſprit, à Auxerre on le chante même ſous la modulation de la Préface, comme n'étant qu'une même Piece.

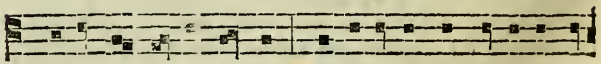
Chant nouveau d'Auxerre.



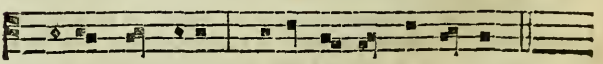
Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus De- us Sa-



baoth. Pleni ſunt cœli & terra gloriâ tu- â;



Hoſanna in excel- ſis : Benedictus qui venit in no-

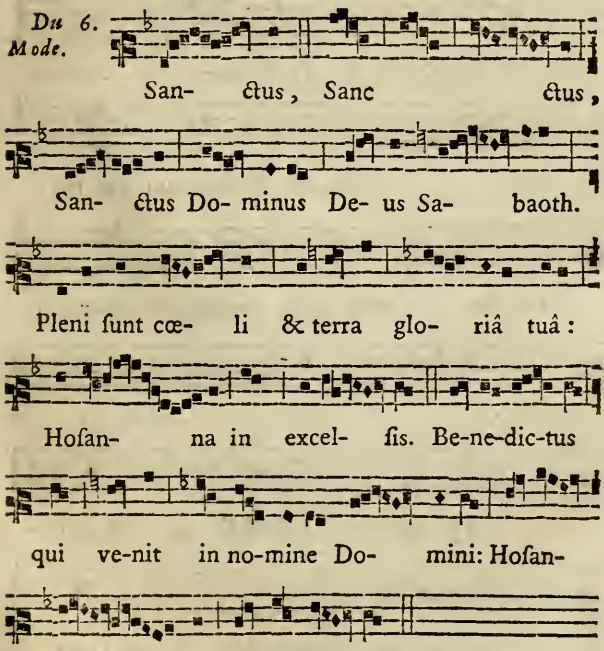


mine Do- mini ; Hoſanna in excel- ſis.

Comme dans cette Eglise, à l'exemple du Romain, il y a un Chant plus simple des Préfaces, on a aussi le Chant plus simple pour les *Sanctus*. Dans les Eglises où il n'y a qu'un seul Chant pour les Préfaces, comme à Paris & à Sens, on n'auroit aussi qu'un seul Chant de *Sanctus*.

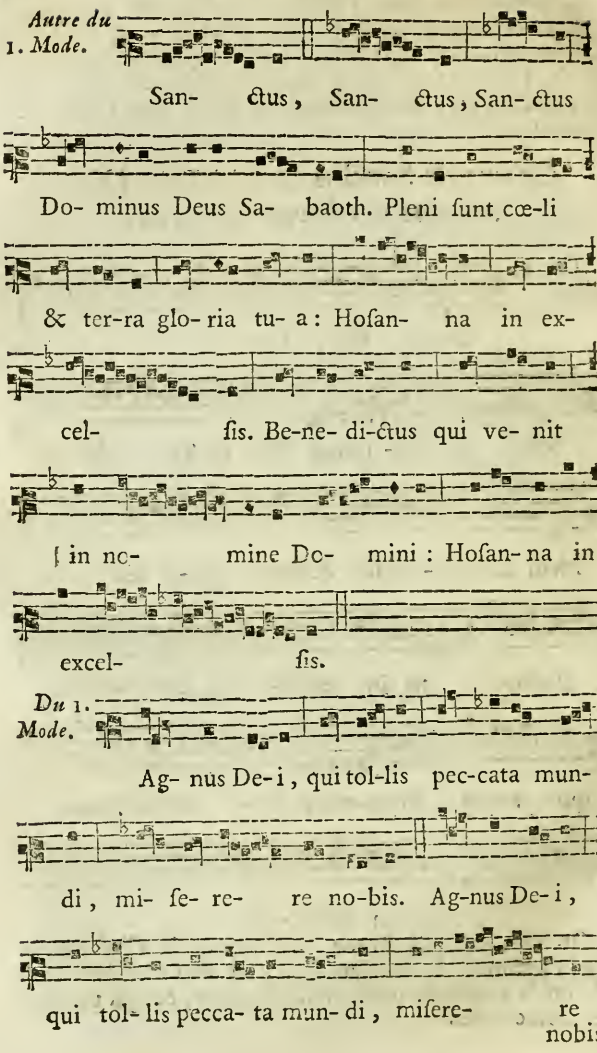
Chants de Sanctus *&* *d'*Agnus Dei, *extraits des Livres de Rome.*

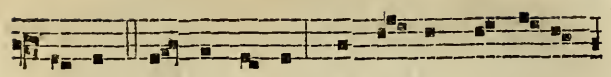
Du 6. Mode.



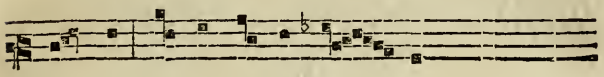
On voit ici qu'à Rome, au lieu de la Clef simple sur la premiere barre d'en haut, on met la Clef double sur la troisiéme barre en descendant, ce qui produit le même effet.

Autre du 1. Mode.



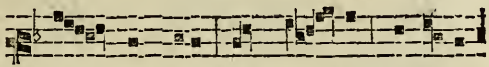


no- bis. Ag-nus De- i, qui tol- lis pec-ca-ta



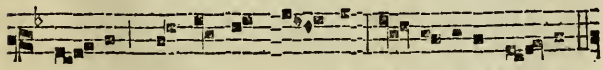
mun- di do- na no- bis pa- cem.

Autre du 6. Mode.

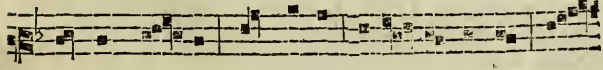


Ag- nus Dei, qui tol- lis pecca-ta

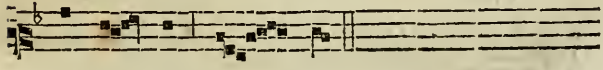
mundi, miſere- re no- bis. Ag-nus Dei, qui



tol- lis pec-ca-ta mun- di, mi- ſe- rere no- bis.



Agnus De- i, qui tollis pecca- ta mundi, do-



na no- bis pa- cem.

ARTICLE II.

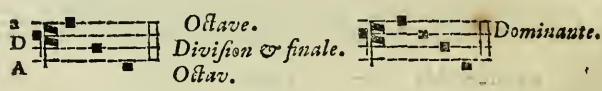
Du ſecond Mode & de ſes différentes eſpeces.

§. I.

De la premiere eſpece du ſecond Mode appellé Hypodorien.

Le ſecond Mode eſt le Sous-dorien ou l'Hypodorien : il eſt formé de la premiere Octave, dont il eſt la diviſion Arithmétique ; c'eſt un Mode mineur & de l'eſpece de Chant Méſopycne ; il eſt le Collatéral ou le Plagal & le Pair du premier.

Il commence ſon Octave au *la* d'en bas, & la finit au *la* de deſſus : comme il eſt d'une diviſion Arithmétique, il a ſa Quinte deſſus & ſa Quarte deſſous, *re la* en haut, & *re la* en bas : ce même *re* qui commence la Quinte & la Quarte, eſt marquée par D. Sa Dominante eſt à la Tierce *fa* au deſſus de ſa finale, comme tous les Modes Plagaux ont leur Dominante en dedans leur Quinte, plus ou moins éloignée de la finale.



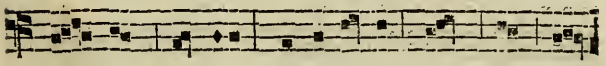
Le ſecond Mode, comme le premier, a ſes progreſſions & ſes tranſitions du *re* au *la*, plus fréquentes du *re* au *fa* ſa Dominante, ſur leſquels il fait ſes repos : mais outre ceux qui ſe font ſur la finale, ils doivent être plus rares ſur le *la* que ſur le *fa*, ſur lequel il doit plus rouler : il peut auſſi avoir ſes repos ſur l'*ut*, quelquefois ſur le *mi*, & enfin ſur le *la* d'en bas, même ſur le *ſol* au-deſſous de l'Octave. Il eſt le plus bas de tous les Modes.

CHAP. III. ART. II. *C. Bona.*

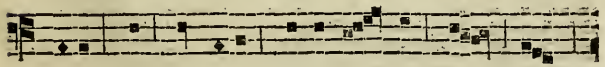
Ce Mode eſt propre aux ſujets lugubres, triſtes, modeſtes, graves, déprécatoires, tardifs qui expriment la miſere & l'affliction. On emploie auſſi heureuſement ce Mode pour les textes qui expriment l'humiliation, la reconnoiſſance & l'action de graces; ſa gravité le rendant noble & majeſtueux dans ſes progreſſions: il convient auſſi aux grands ſujets, tels que la conſtance, la fermeté, l'admiration, les déſirs: mais tout y eſt toujours traité d'une maniere modérée.

EXEMPLES.

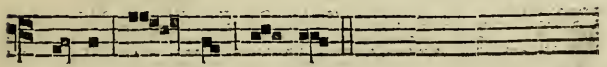
Antienne renfermée dans ſon Octave.



Sta- tim ve- niet Domina- tor quem vos quæ-



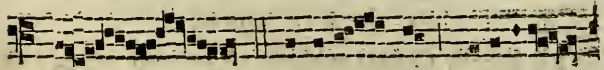
ritis; & Angelus teſtamen- ti quem vos



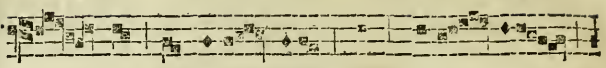
vultis. Ec- ce ve- nit.

Répons avec ſon Verſet renfermé dans ſon Octave, dans lequel ſe trouvent les différens repos convenables à ce Mode, & qui peut montrer ſa nobleſſe & ſa fécondité.

Répons de la SS. Trinité, à Sens.

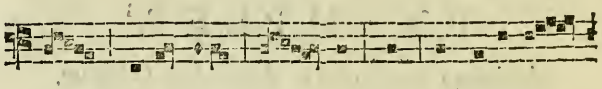


O altitu- do divitia-



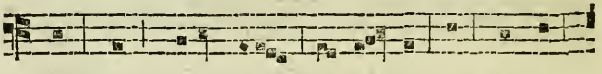
rum ſa- pien tiæ, & ſcien- tiæ

De- i: * Quàm incomprehenſibi- lia ſunt



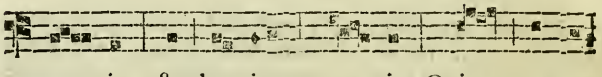
judi- cia e- jus, & inveſtiga-

biles viæ e- jus! ℣. Excelſior cœ-lo

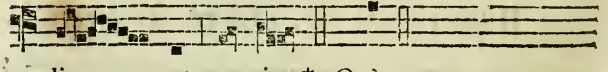


eſt, & profundior in-fer-no, & unde

cognoſ- ces; longior ter-ra men- ſu- ra



e- jus, & la- tior ma- ri. Quis contra-



di- cet e- i. * Quàm.

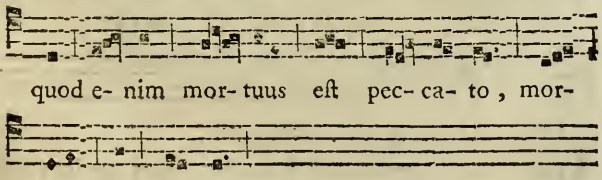
Le Répons *Chriſtus reſurgens* eſt par-tout marqué du ſecond Mode, néanmoins à Paris dès 1681, on l'a adjugé au premier; il paroît que c'étoit pour l'ajuſter à

la Pſalmodie du 1. en A, qu'on lui a donnée pour le Pſeaume *Laudate pueri.*

Il eſt vrai que le corps de ce Répons peut être regardé comme du premier ou du ſecond Mode, la Quinte dans laquelle il roule étant de ces deux Modes; mais la compoſition de l'ancien Verſet décide pour le ſecond, en deſcendant juſqu'au *la* d'en bas. On pouvoit de même dans le nouveau Verſet y faire une deſcente qui, conforme à l'ancienne compoſition, ne laiſſe plus douteux le Mode de ce Répons. Il faudroit en même-tems, à Paris, reſtituer à ce Répons le Chant des deux *Alleluia* qu'il a par-tout ailleurs, au lieu des Chants communs d'*alleluia* du premier Mode qu'on lui a donné pour le forcer, pour ainſi dire, à être de ce Mode.

L'addition qu'on a faite après le Romain dans les nouveaux Bréviaires de ces mots : *Quod enim mortuus eſt, peccato, mortuus eſt ſemel*, a fait varier les Chants à cauſe des différentes ponctuations de cette phraſe : les uns diſent : *quod enim mortuus eſt peccato*, virgule, *mortuus eſt ſemel :* d'autres diſent, comme le Bréviaire Romain & Sens dans le Proceſſional : *quod enim mortuus eſt*, virgule, *peccato mortuus eſt ſemel.* Eſtius ſoutient qu'on doit mettre la virgule avant *peccato*, ſuivant le Miſſel Romain & la Bible de Louvain, comme conforme au Grec. Les éditions du Miſſel Romain faites à Paris, ont la virgule après *peccato*, VI. Dimanche apres la Pentecôte. Les Traducteurs François ont donné le ſens de la ponctuation de Louvain: *Car quant à ce qu'il eſt mort, il eſt mort ſeulement une fois pour le péché.* Cette différente ponctuation produiſant un ſens différent, doit faire faire auſſi un Chant différent.

A Paris on chante l'addition de cette ſorte :

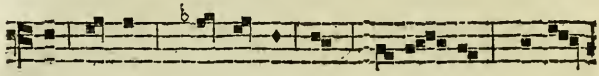


Dans l'Antiphonier Romain ce Répons eſt d'un autre

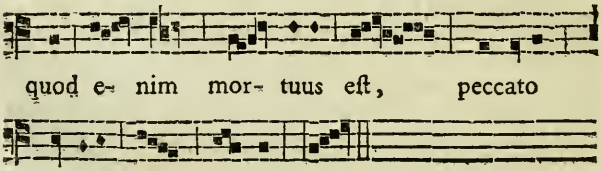
CHAP. III. ART. II.

Chant & du quatriéme Mode, mais la virgule eſt après *mortuus eſt*, avant *peccato*; néamoins la ponctuation que fait faire le Chant, eſt contraire à celle de la lettre, & cauſe une fauſſe conſtruction.

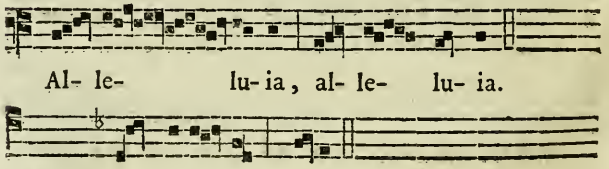
A Rouen, où l'on connoît ce Répons du ſecond Mode, on chante l'addition ainſi :



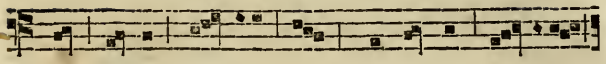
A Sens, où on a toujours regardé ce Répons comme du ſecond Mode, on chante ainſi :



A Sens & à Rouen.



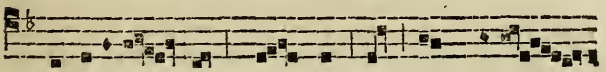
Dans les Proceſſionaux Romains, tant anciens que nouveaux, ce Répons eſt marqué du ſecond Mode avec les *alleluia*, comme à Sens & à Rouen, l'addition *quod enim mortuus eſt*, &c. eſt modulée de cette ſorte :



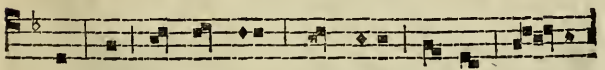
Quod e-nim mortuus eſt pecca- to mor-tuus

eſt ſe- mel: quod, &c.

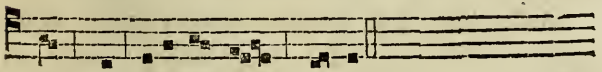
Verſet de Paris du premier Mode en A, ou plutôt du neuviéme auquel on a tâché d'amener cette Piece.



Præcipita- bit mor- tem in ſem- piter-



num, & oppro-brium po- puli ſu- i au- fe

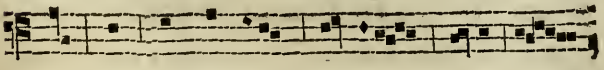


ret de univer- ſa terra.

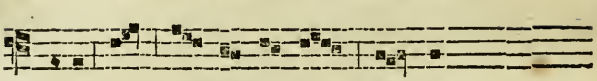
Il auroit été plus régulier de donner une Pſalmodie du ſecond Mode à ce Répons, que de prétendre le changer de Mode.

Verſet de Sens du ſecond Mode comme par-tout ailleurs, tiré de l'ancien Verſet *Dicant nunc Judæi.*

Præcipita- bit mor- tem in ſem-piter-



num, & opprobrium po-puli ſu- i au-

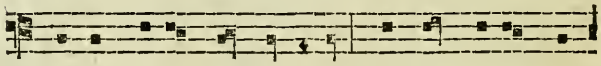


feret de u- ni- ver- ſa ter- ra.

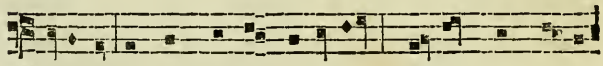
On trouve pluſieurs Hymnes du Mode Hypodorien, comme *Audi benigne conditor*, pour les Vers Iambiques à quatre piés, & nombre d'autres, *Ut queant laxis* pour les Vers Saphiques, l'Hymne des Anges à la Fête de S. Michel, pour les Vers Trochaïques, *Virgo Dei genitrix* pour les Vers Elégiaques.

Le Chant qui nous ait paru le plus correct & le plus conforme à la Quantité pour l'Hymne *Audi benigne conditor* eſt celui de l'ancien Antiphonier de Sens, que nous donnons ici.

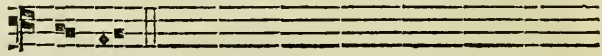
Sens ancien, gâté dans le nouveau Proceſſional.



Audi beni- gne Conditor, Noſtras preces cum



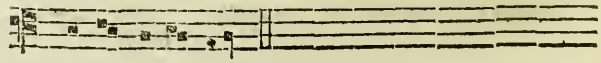
fletibus In hoc Sacro jejunio Fu- ſas quadra-ge-



na- rio.

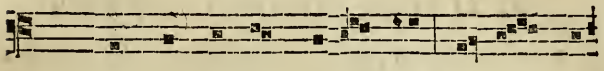
Dans le Romain la Quantité du premier Vers y eſt bleſſée, le bond du premier mot du quatriéme Vers répond fort mal à la gravité de ce Chant.

Romain. Audi be- ni- gne conditor . . . Fuſas

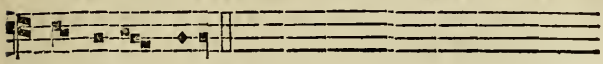


quadra- gena- rio

A Paris on a ôté la noble ſimplicité du troiſiéme Vers, & pour éviter le bondiſſement du quatriéme on l'a ſurchargé.



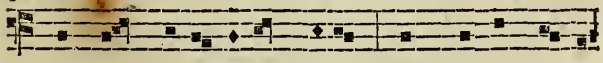
Paris. In hoc ſacro jeju- nio Fu-ſas qua-



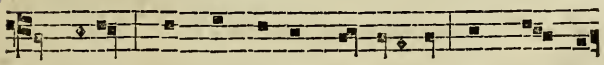
dra-gena- rio.

Cette eſpece d'entortillement ſur *jejunio* a quelque choſe de dur & qui eſt ſouvent mal éxécuté par le peuple.

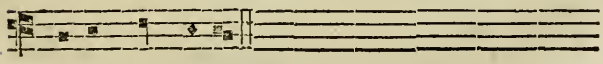
Ancien Chant de l'Hymne des Complies du Carême, corrigé ſuivant la Quantité du vers Iambique à quatre piés.



Functum labo- ribus diem Jam noctis ex-ci-



pit quies, Somni gravat ne-ceſſitas, Fac, Chriſte,



caſtus ſit ſopor.

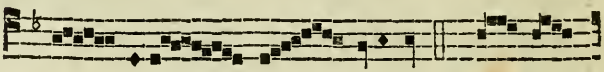
Comme les deux Hymnes précédentes ſe chantent fort gravement, nous n'avons mis de breves que ſur le dernier Iambe de chaque Vers, en évitant de mettre deux notes ſur la premiere ſyllabe du ſecond Iambe, qui eſt breve dans tous les bons Poëtes, & pour exécuter le projet de réforme que nous avons propoſé en parlant du Chant des Hymnes.

§. II.

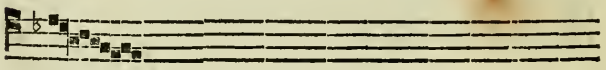
De la Tranſpoſition du Sous-Dorien.

Le Sous-Dorien, ou ſecond Mode peut être tranſpoſé en l'élevant à la Quarte au-deſſus du *re* ſa finale; pour lors il aura ſon Octave, depuis *re* D. juſqu'au *re* d; ſa finale ſera G. & ſa dominante b *la* a la Tierce mineure par le moyen du bémol.

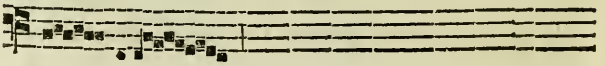
On trouve pluſieurs exemples de cette tranſpoſition dans les anciens Livres, comme le *Kyrie* de l'Avent, tant à Paris qu'à Sens dans l'ancien Graduel avec le bémol de cette ſorte.



Ky- rie e leïſon. Chriſ- te, *&c.*

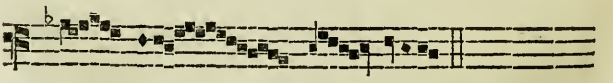


Ce Chant eſt beaucoup mieux ſur la poſition naturelle du Sous-Dorien, de cette ſorte:



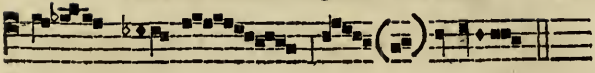
Ky- rie, *&c.*

Il faut un bémol ſur le dernier Chant pour éviter le triton, de cette ſorte:



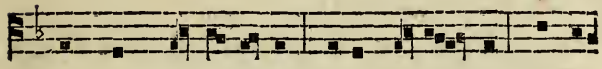
Ky- rie e- leïſon.

L'addition de deux notes *fa ſol* qui eſt à Paris, gâte la douceur & la mélodie de ce Chant à ſa fin. La tranſpoſition à la Quarte oblige à mettre deux bémols, un ſur le *mi*, le ſecond ſur le *fi*.

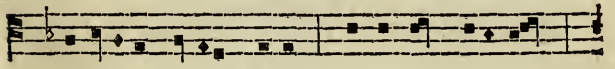


Ky- rie e- leïſon.

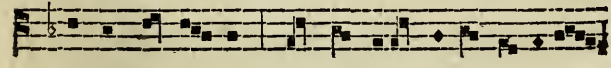
Hymne tirée de l'ancien Antiphonier de Sens. & tranſpoſée à la Quarte.



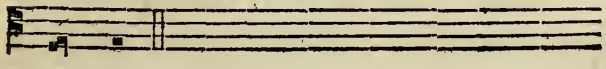
O quàm glo- ri- fi-câ luce co-ruſ- cas, Stirpis



Davidicæ regia proles, Sublimis reſidens



Virgo Ma- ri- a, Su-pra cœ-li ge-nas ætheris



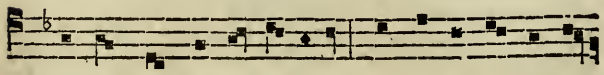
om- nes.

On reconnoît ici le Chant ſi beau, ſi grave & ſi pompeux employé pour la nouvelle Hymne *O vos ætherei* de l'Aſſomption.

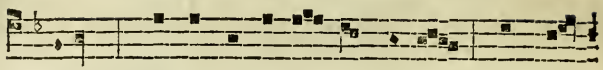
L'Hymne *Virgo Dei genitrix* ſe trouve auſſi quelquefois notée dans la Tranſpoſition dont nous parlons.

Dans les Antiphoniers, de l'Ordre de Cluny, on trouve auſſi quelque Piece notée ſuivant cette Tranſpoſition.

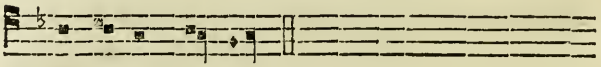
Hymne de la Viſitation de la Sainte Vierge.



Quò ſanctus ardor te- rapit, O Virgo, flos ô Vir-



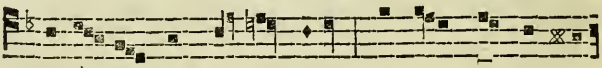
ginum ? Quo tendis & ci- to gradu Conſcen-



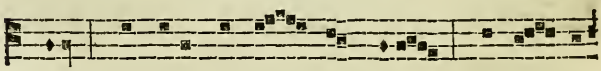
dis al-ta mon-tium ?

On voit que cette Tranſpoſition évite tout changement de Clef ou addition de barre.

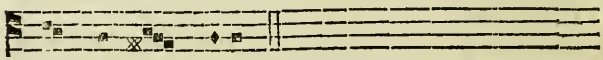
A Paris on a employé ce Chant pour l'Hymne de None à toute les Fêtes doubles & au-deſſus ; mais en le mettant à la poſition du Sous-Eolien : on l'a auſſi chargé de quelques notes de plus, avec une élévation ſur le troiſiéme Vers, qui le fait ſortir de la douceur du Romain. On en jugera mieux en le voyant



Laben-te jam ſo- lis rotâ, Inclinat in noctem



dies : Sic vita ſupre- mam cito Feſti- nat



ad me- tam gradu.

C'eſt ainſi que la plupart des Egliſes ſe ſont écartées du Romain, d'où il eſt arrivé qu'une même Piece a des différences notables d'une Egliſe à l'autre. Quand les changemens perfectionnent ils ſon louables, mais autrement, on ne devroit pas les admettre : cela ne peut cauſer que du déſordre dans le Chant. On ſent combien ce Chant eſt gâté par ces additions dès ſon commencement.

Plusieurs Eglises ont mis ces Chants sur la position du Sous-Eolien ou dixiéme Mode, d'autres sur la position du Sous-Dorien.

§. III.

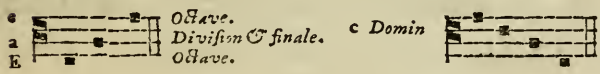
Du Sous-Eolien ou Hypo-Eolien, c'est-à-dire de la seconde espece du II. *Mode;* X. *Mode.*

L'Hypo-Eolien ou X. Mode est formé de la cinquiéme Octave dont il est la division arithmétique. C'est un Mode Plagal mineur & de l'espece de Chant Mésopycne. Les Modernes l'ont mis du second Mode, parce qu'il a la même progression d'Octave & la même division : sçavoir, la Quinte au-dessus de sa finale & la Quarte au-dessous, semblables : mais il est aisé de remarquer, que la Quarte n'est pas la même ; le Sous-Dorien ayant à sa Tierce un *fi* qui fait Tierce mineure, au lieu que le Sous-Eolien a à sa Tierce *fa*, qui fait une Tierce majaeure. *Th. Freig. X. Modus.*

Quand on réduit ce Mode au second, il faut nécessairement un bémol sur la corde *fi*.

Le X. Mode a son Octave E *mi* jusqu'à e, sa Division est *la a* qui est aussi sa finale, sa Dominante est c *ut*.

Octave. *Notes essentielles.*

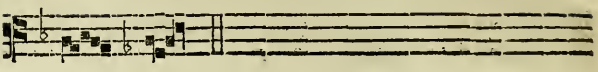


Ce Mode a les mêmes qualités que le Sous-Dorien, mais il est plus gai, plus sonore, plus tendre dans le bas, plus animé, & s'exprime avec plus de feu.

Le Répons Graduel *Hæc dies* des Fêtes de Pâques est de ce Mode.

Les Réformateurs du Chant Romain & les autres, ont été forcés de le conserver dans sa position naturelle, autrement il auroit fallu dès le premier mot deux bémols, pour abbaisser le *mi*, l'autre pour le *fi* de dessous : ce qui, sans doute, leur a déplu & paru trop visiblement contrarier la nature de ce Chant.

CHAP. III.
ART. II.



Hæc. &c.

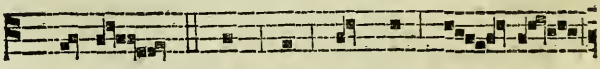
Il faudroit de même des bémols à tous les *fi* de deſſous la Clef.

On a vu ci-devant que le bémol ne doit être employé que pour la néceſſité & non pour la nature.

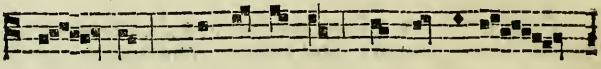
On a quantité de Pieces de Chant de ce Mode qui eſt très-noble & très mélodieux. Pluſieurs Egliſes ont conſervé dans ce Mode le Chant des Préfaces, la Bénédiction du Cierge Paſcal, celle des Fonts Baptiſmaux, & autres Pieces, ſur-tout, des Graduels, comme *Tecum principium* de la premiere Meſſe de Noël. Les Compoſiteurs du nouveau Graduel de Paris l'ont employé très-ſouvent; comme c'eſt preſque la même tournure pour tous ces Répons Graduels, la répétition en devient extrêmement ſenſible.

Répons du Sous-Eolien, imité de l'ancien Répons *Sancta & imaculata virginitas*, noté dans les anciens Livres du ſecond *in* A, c'eſt-à-dire, dans ſa poſition naturelle d'Hypo-Eolien.

Répons de Noël.

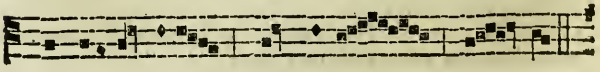


Chriſtus cum in for- ma De i



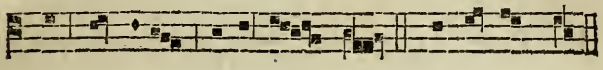
eſ- ſet, * Semet- ipſum ex- i- nani-

vit, formam ſer-vi acci- piens, in



ſimilitu- dinem ho- minum fac- tus

℣. Ergone putan- dum eſt quòd verè De-



us ha- bitet ſuper ter- ram. * Semet- ip- ſum.

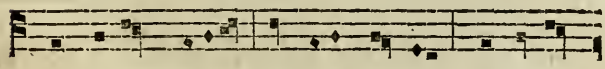
On ſent que cette imitation, en employant tout le beau de l'ancien Répons, n'eſt pourtant pas ſervile: on apperçoit la beauté de l'élévation à la fin, pour préparer à l'exclamation par laquelle le Verſet commence.

On voit auſſi qu'en mettant cette Piece dans la poſition de l'Hypo-Dorien, il lui faut un bémol ſur le *ſi* pour en faire un *za*, & par-là changer le Semiton. Une oreille délicate ſentira auſſi la différence des ſons qui ſe trouvent dans la Tranſpoſition ſur les cordes au-deſſus de la Clef. En effet jamais on ne trouvera les mêmes ſons ſur *fa*, *ſol*, *la*, que ſur *ut*, *re mi*; qu'on ſe rappelle la Gamme, on en ſentira la différence.

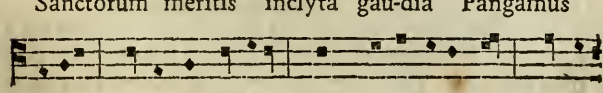
On ne trouve point d'exemples d'Antiennes du X. Mode dans les anciens Livres, tant Romains qu'autres, pour les Offices ordinaires. On en trouve quelques-uns dans des Offices nouveaux particuliers, qu'on ne pourroit apporter ici, que pour en montrer le mauvais goût.

CHANTS D'HYMNES.

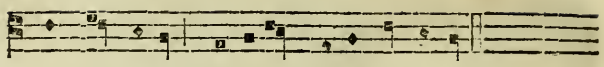
Ancien Chant de Vers Aſclépiades, retouché à Sens par Jean Couſin en 1552.



Sanctorum meritis inclyta gau-dia Pangamus

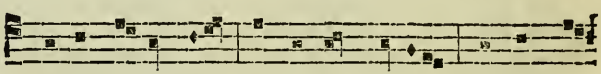


ſocii, geſtaque fortia: Nam gliſcit animus prome

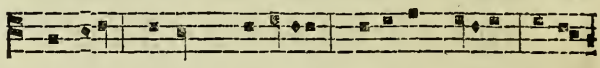


re can-tibus Victourm genus optimum.

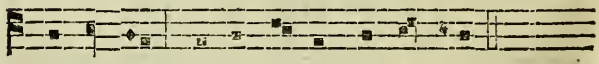
On voit que Couſin a renfermé ce Chant dans ſon juſte Diapaſon, qu'il lui a donné tous ſes repos ſur les cordes du Sous-Eolien, qu'il lui a fait remplir ſa Quinte d'une maniere ſenſible, en lui donnant un repos en haut ſur la céſure du troiſiéme Vers, ce qui releve ce Chant & le rend éclatant & pompeux, qu'il ne l'a point pouſſé au de-là de ſa Quarte dans le bas, enfin, qu'il a parfaitement ſuivi la Quantité, peut-être ſans y penſer. On trouve ce même Chant dans les autres Egliſes, mais beaucoup moins mélodieux, ayant une note ſuperfluë dans le bas, un goût preſque monotone dans le ſecond Vers, ſans élévation à la céſure du troiſiéme, une faute groſſiére de Quatité dans le premier dactile de ce Vers, enfin très inférieur à celui de Couſin; & il eſt étonnant qu'il lui ait été préféré dans le nouveau Proceſſional de Sens, pour l'Hymne *Sacris ſolemniis* du SS. Sacrement de cette ſorte:



Sacris ſo-lemni-is juncta ſint gaudia, Et ex præ-



cordiis ſonent præconia: Recedant vetera, Nova



ſint omnia Corda vo-ces & o-pera.

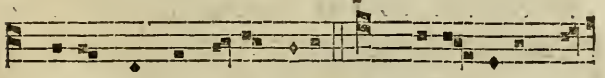
On ſent combien ce Chant eſt inférieur à celui de Couſin, qu'on pourroit encore perfectionner.

Il eſt vrai que dans cette Hymne de ſaint Thomas d'Aquin, qui n'eſt point en Vers, mais ſeulement en Proſe rimée & fixée à certain nombre de ſyllabes, ſans égard à une Quantité éxacte, & ſemblable en longueur aux Vers

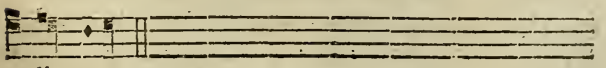
Vers Aſclépiades, les fautes de Quantité y ſont moins ſenſibles ; mais ce Chant ayant été fait originairement pour des Vers Aſclépiades, il doit être meſuré ſuivant la Quantité de ce Metre.

On trouve encore ici une preuve, que pour l'Office du SS. Sacrement, lors de ſon inſtitution, on ne fit point de Chants nouveaux : on prit pour les Hymnes d'anciens Chants : celui de l'Hymne *Sanctorum meritis* de pluſieurs Martyrs, qui étoit preſque la ſeule Hymne de Vers Aſclépiades que l'on eût alors, fut employée pour *Sacris ſolemniis :* cette ancienne Hymne avoit pluſieurs Chants, de-là ſont venus des uſages différens dans les différentes Egliſes : les unes, comme Paris, Auxerre, Cluny, ont pris le Chant du quatriéme Mode, (on le trouvera ci-après pour l'Hymne *Cœlo quos eadem*) : les autres, Sens, Beauvais, ont pris le Chant du dixiéme Mode dont nous parlons. Quelques Livres Romains ont un Chant particulier pour cette Hymne du SS. Sacrement, mais qui ne paroît pas préférable à ceux-ci. Pour l'Hymne *Pange lingua glorioſi* on prit par-tout le Chant qui avoit été fait pour l'ancienne Hymne *Pange lingua glorioſi Prælium certaminis* de la Paſſion à l'Office de la nuit & à Laudes. Pour l'Hymne *Verbum ſupernum prodiens* on prit le Chant de l'Hymne *Æterne rex altiſſime* de l'Aſcenſion. Si on trouve aujourd'hui des différences notables dans ces Chants pour les différentes Egliſes, c'eſt que chacun les a employés tels qu'il les avoit alors, ou les a corrigés, ſuivant ſon goût particulier.

Le Chant rapporté ci-devant pour l'Hymne *Labente jam ſolis rotâ*, eſt pour les Vers Iambiques à quatre piés ; on peut en réformer la Quantité de cette façon.



Laben- te jam ſo-lis rotâ, *ou* Laben- te jam ſo-



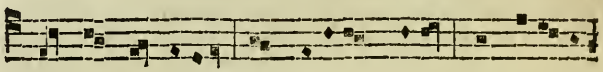
lis rota,

& le reſte comme au Romain, conſervé à Sens, à

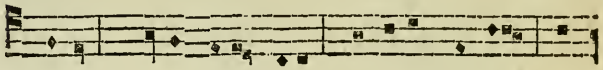
CHAP. III. ART. II.

Cluny & ailleurs, qui eſt certainement le meilleur. Si on veut le mettre dans la Tranſpoſition, on n'aura pas beſoin de changement de Clef.

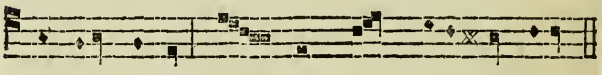
Vers Aſclépiades notés ſuivant leur Quantité.



O qui perpetuus nos monitor doces Vox æterna

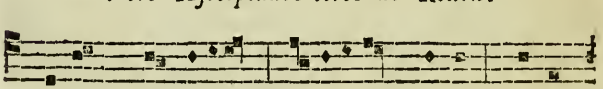


Patris, Chriſte, vica- rios Doctores patrias cum

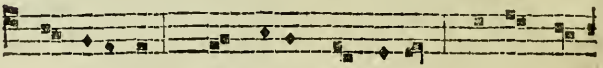


remeas domos No- bis quàm bene ſuppetis.

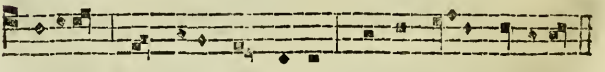
Vers Aſclépiades tirés de Rouen.



Regum pro- genies I-ſacidum decus, Feſto



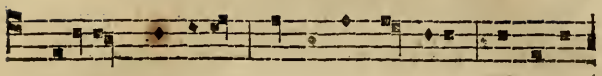
te celebrent car-mine con-juges, Certa- tim-



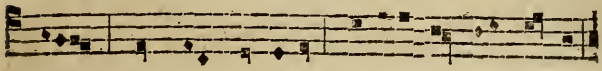
que ferant candida Vir- gines Sponſo lilia Virgini.

Vers Théréerace, noté ſuivant la Quantité qu'éxige le Metre.

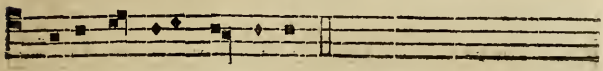
Ce Chant n'eſt employé que pour les Moines & ſa gravité repréſente leur modeſtie, leur eſprit de compunction, de recueillement dans le fond des déſerts, dans les antres, où ils étoient renfermés.



Felices nemorum pangimus in-colas Certo con-



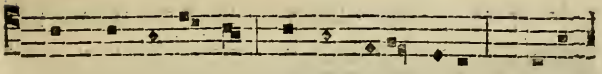
filio quos Deus abdidit, Ne conta-gio ſe-cli



Mores lœ-deret in-tegros.

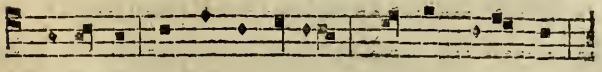
Vers Alcaïques, tirés de ceux qui ſont à la fin des Hymnes de M. de Santeuil, avec deux changemens, le premier au commencement pour l'Intonation, afin d'éviter la reſſemblance qui ſe trouve dans ce Chant & celui de l'Hymne de ſainte Marie Magdeleine, (ce que les Compoſiteurs doivent éviter avec grand ſoin, de crainte de cauſer de la confuſion.) La ſeconde, pour aſſujettir ce Chant à la Quantité du Vers.

Le Jour de la Chandeleur.

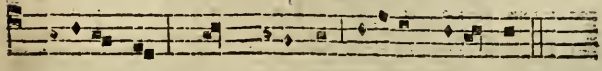


Robert.

Templi ſacra- tas pande Sion, fores; Chriſtus

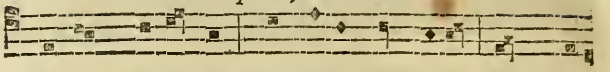


ſacer-dos intrat & hoſtia: Ce- dant ina- nes

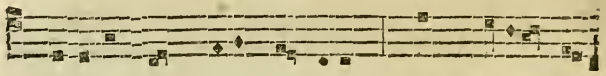


verita- ti, Quæ ſe animis aperit figu-ræ.

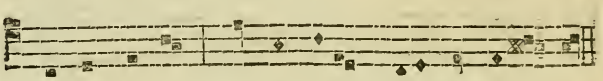
Vers Alcaïques, tirés de Rouen.



Ceſſent figu- ræ, Non litat impares Im- par



Sacerdos am-plius hoſ- ti-as : Jam Pontifex ſit

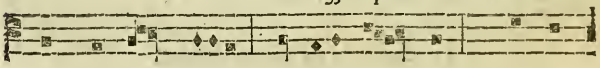


lumen ipſum : Seque ſibi Deus Agnus offert.

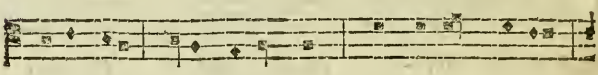
Ces Chants ſont dans la gravité des anciens, & n'ont rien de badin, ni qui ſente la chanſonnette, ce qu'il faut éviter avec ſoin dans tous les Chants d'Hymnes.

Ancien Chant du metre Alcmane un peu réformé à cauſe de la Quantité du Vers, & dans lequel, par un petit changement, on évite la répétition qui ſe trouvoit dans le premier Vers.

Le Jour de l'Aſſomption.

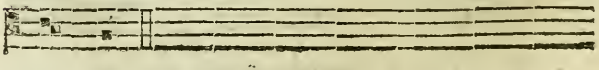


O vos cœ- therei plaudite ci- ves ; Hæc eſt



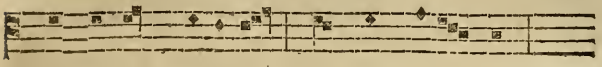
illa dies clara triumpho, Quâ Matrem placida

morte ſolu- tam Na- tus ſi-dere-â ſuſ- cipit



au- lâ.

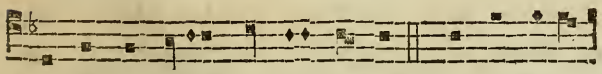
Le petit refrein qui ſe fait à Sens, à Rouen & à Beauvais ſur la céſure du troiſiéme Vers, ſemble animer davantage ce Chant & fait un bon effet.



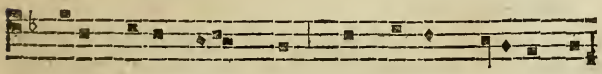
Quâ Matrem placidâ mor-te ſolu- tam.

On voit que ces changemens, pour aſſujettir le Chant à la Quantité du Vers, ne gâtent rien dans ſa mélodie, ſi noble & ſi majeſtueuſe. On trouve dans le nouveau Proceſſional de Sens page clxxviij. cette Hymne ſur un Chant baroque, ſans meſure, & nullement comparable à l'ancien qui eſt en uſage par-tout. On en jugera mieux en le voyant.

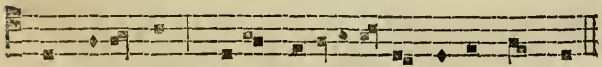
Hymne du 1. *Mode.*



O vos œthere-i plaudite ci- ves; Hæc eſt illa



dies clara trium-pho, Quâ matrem placida mor-



te ſolu- tam Natus ſidere-â ſuſ- cipit au- lâ.

§. IV.

De la Tranſpoſition du Sous-Eolien, ou Hypo-Eolien.

Le Sous-Eolien ou Hypo-Eolien peut ſe tranſpoſer en l'élevant à la Quarte au-deſſus de ſa finale; alors il

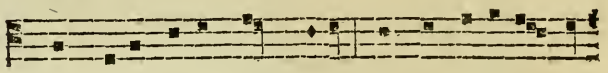
CHAP. III

ART. II.

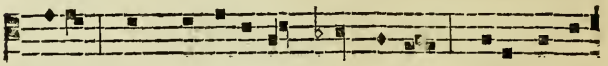
a ſon Octave depuis *la* a juſqu'à *la* aa, la diviſion à ſa final *re* d.

On trouve peu de Pieces dans cette poſition ; l'avant dernier Antiphonier de Paris y avoit l'Hymne Nocturne de l'Avent, mal-à-propos marqué *de I. Hyper-æolio, tranſpoſito ad locum Hyper-dorii*

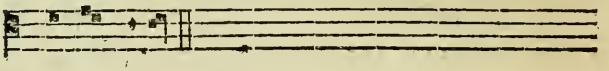
Le nouvel Antiphonier de Sens a ce même Chant pour l'Hymne des Laudes du même tems ſur la Tranſpoſition du Sous-Eolien, de cette ſorte : elle ſe chante très-gravement.



Vox clara terris nos gravi Somno ſepultos ex-



citat: Umbræ faceſſant, nox cadat; Salus adeſt

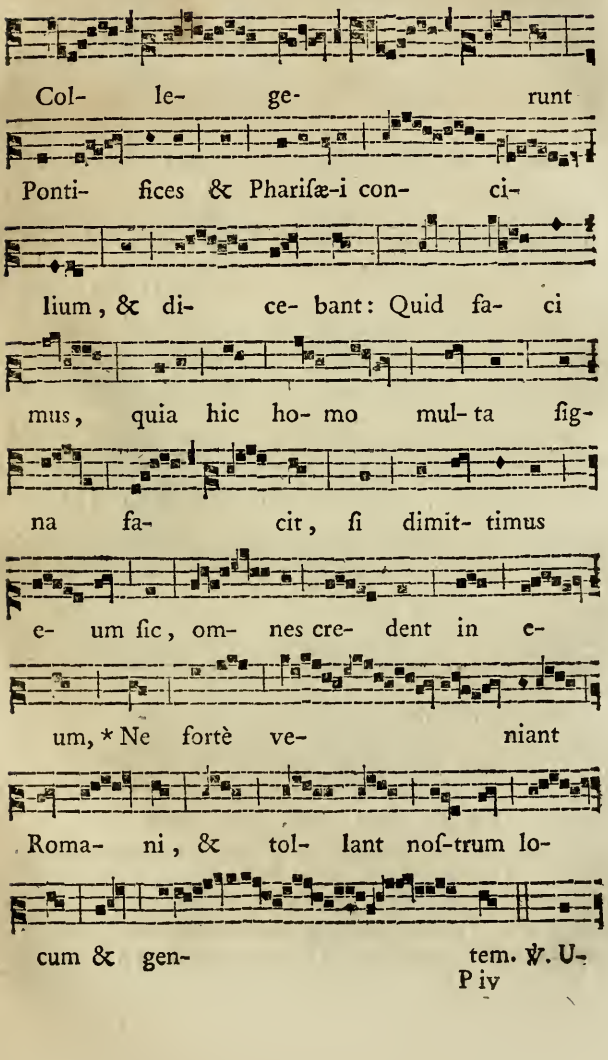


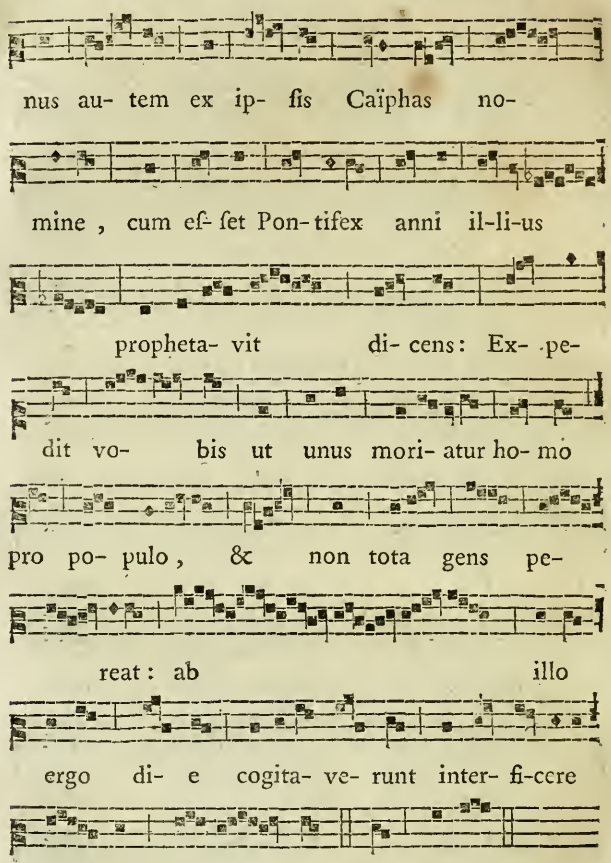
morta- libus.

On trouve dans le Romain moderne pour la Proceſſion du jour des Rameaux le Répons *Collegerunt*, réduit au Sous-Dorien, auſſi en eſt-il, en quelque façon défiguré. On le trouve dans les anciens Livres de Sens, ſelon ce qui paroît, dans ſon premier état, c'eſt-a-dire, en Sous-Eolien tranſpoſé & élevé à la Quarte. Le Chant de ce Répons repréſente parfaitement par ſon déſordre apparent & par ſa compoſition ſinguliere, le trouble du Sanhédrin dans leur Conſeil contre le Sauveur.

On ne ſera peut-être pas fâché de trouver ici cette Piece ſinguliere & certainement originale, qui a tant de fois épouvanté les petits Chantres, ſur-tout à cauſe de ſes fréquens changemens de Clef. La voici, tirée du Proceſſional, donné par M. De Gondrin, dans lequel on a, pour la premiere fois, obſervé la Quantité dans cette Egliſe.

Répons.


Col- le- ge- runt
Ponti- fices & Phariſæ-i con- ci-
lium, & di- ce- bant: Quid fa- ci
mus, quia hic ho- mo mul- ta ſig-
na fa- cit, ſi dimit- timus
e- um ſic, om- nes cre- dent in e-
um, * Ne fortè ve- niant
Roma- ni, & tol- lant noſ-trum lo-
cum & gen- tem. ℣. U-

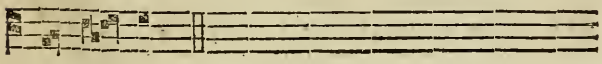


On a laiſſé ce Répons ſur la même poſition dans le nouvel Antiphonier de Sens , mais en le déchargeant de notes & en reſſerrant ſon étendue dans ſes bornes légitimes. Il eſt le troiſiéme Répons de l'Office Nocturne de la troiſiéme Férie de la Semaine Sainte.

[Cette Piece eſt notée ici comme elle ſe trouve dans les Livres d'où elle eſt tirée avec tous les changemens de Clef néceſſaires. On doit remarquer qu'il auroit fallu grand nombre d'additions de barres, ſi on l'avoit donné ſans changement de Clef, ce qui auroit dérangé les eſpaces & donné mauvaiſe grace à l'impreſſion, comme il eſt aiſé de le voir ci-devant ſur les Pieces tirées du Graduel de Rouen. Dans les Livres Romains on a admis les changemens de Clef préférablement aux additions de barres.]

Ceux qui connoiſſent les Tranſpoſitions par élévation à la Quarte, ne regardent point, comme irréguliere, la finale d'*Hæc dies*, quand cette Piece ſert ſeulement d'Antienne; alors elle finit au *re* d, finale réguliere du Sous-Eolien tranſpoſé.

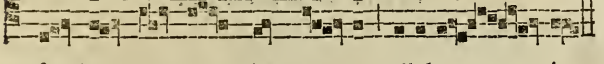
*Finale d'*Hæc dies *pour les petites Heures.*



in e- a.

C'eſt donc mal-à-propos ou par ignorance de ces Tranſpoſitions, que quelques-uns ont ajouté à cette Piece une petite Neume pour la faire terminer ſur le *la*, que d'autres l'ont changée de Mode, lorſqu'elle eſt en Antienne, pour prétendre la rendre d'un Chant régulier.

A Rouen aux petites-Heures ſeulement, on a changé la fin de cette Piece, & on a tâché d'en faire un huitiéme Mode en la terminant ainſi:

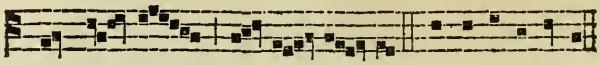


& læ- te- mur in e- a; allelu- ia.

A la Meſſe & à Vêpres elle eſt ſous la même modulation qui ſe termine comme ailleurs ſur le *la*, & eſt du ſecond, ou du dixiéme Mode régulier; on ne peut imaginer la raiſon qui l'a fait mettre du huitiéme aux Petites-Heures, ſans autre changement qu'à ſa fin. L'Antienne qui la précéde eſt quatre fois *alleluia* ſur le ſeptiéme Mode.

CHAP. III. ART. II.

A Cluny, apparemment pour n'avoir pas connu les Tranſpoſitions, on a mis du cinquiéme Mode l'Antienne *Hæc dies*, en la laiſſant ſur le même Chant & en ajoutant à la fin *alleluia* du cinquiéme de cette ſorte :



in e- a; Al-le- lu- ia. E u o u a e.

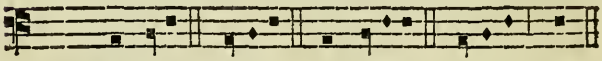
C'eſt ſe tromper bien groſſierement, car il n'y a que le premier mot *Hæc* qui puiſſe reſſembler au cinquiéme Mode.

§. V.

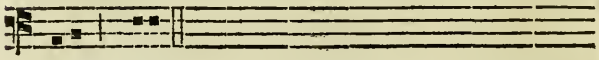
De la Pſalmodie du ſecond Mode.

Le Sous-Dorien & le Sous-Eolien n'ont preſque partout qu'une même Pſalmodie, & peu variée.

Intonation.

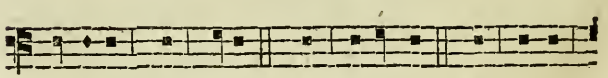


D. R. Laudate. Credidi, In exitu. Judica me.

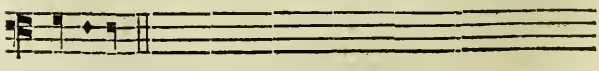


Deus Deus.

Teneur & Médiation.



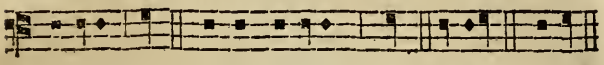
Dominum de cœlis. * de Ægypto. * qui timet



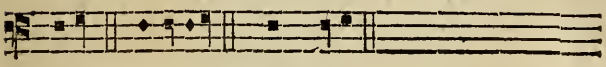
Dominum. *

Si la Médiation eſt ſur un monoſyllabe, ou ſur un nom

hébreu non-décliné on chantera en élevant la voix seulement sur la derniere syllabe ou sur le monosyllabe, comme.



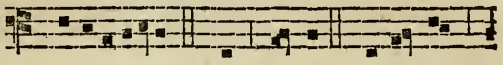
locutus sum. * expugnaverunt me. * Israel. *David.*



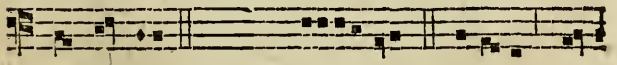
Sion. Jerusalem. Ephrata.

Terminaisons jointes au commencemens d'Antiennes.

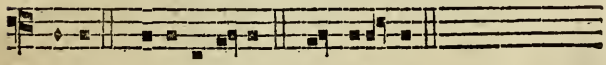
Sens moderne.



2. *D. pour* Nox is-ta. Haben-tes



fi- du- ciam. *Universelle.* 2. D. *pour* Servi-te Do-



mino, Considera-te. Vi- sita-bit.

& pour tous commencemens qui ne sont point par le *la* d'en bas.

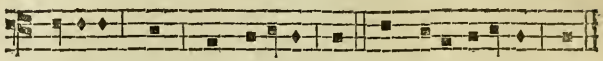
A Auxerre au lieu de la Terminaison en D. on a mis celle-ci qu'on peut appeller cahoteuse.

2. D. *Beauvais.* Euoua e.

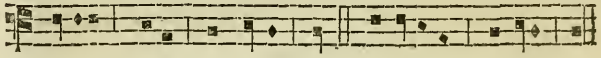
S.Bernard se plaindroit de la rusticité de ces Terminaisons.

A la Sainte-Chappelle de Paris, on suit le Chant Romain, tel qu'on l'a dans les Eglises de France, mais avec mélange de Parisien & d'autres réformes singulieres, tant dans les Hymnes que dans la Psalmodie : souvent bizarres & de mauvais goût.

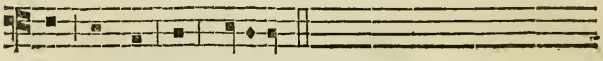
Exemple de Monoſyllabes & breves pour la Terminaiſon en D.



libera me & eripe me. invocaverimus te.

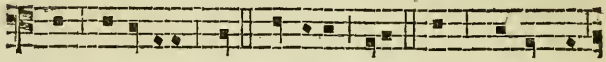


labia mea laudabunt te. luciferum genu-i te.

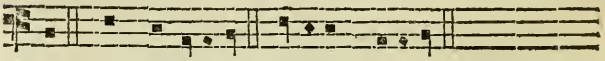


& uſque in ſeculum.

Pour la Terminaiſon en D.

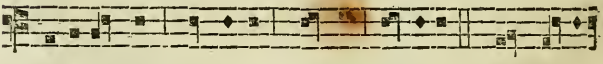


& enutries me. dextera tua. & præcinxit

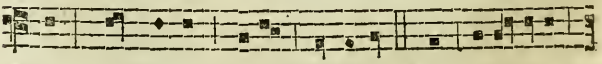


ſe commovebitur. ſeculum ſeculi.

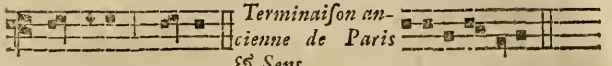
Pour les Cantiques Evangéliques Benedictus *&* Magnificat.



Benedic- tus Dominus De- us Iſ-rael. Mag-ni- fi-



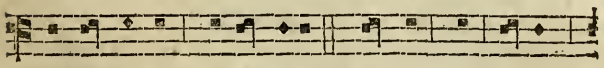
cat * a- nima me-a Dominum. Et exultavit



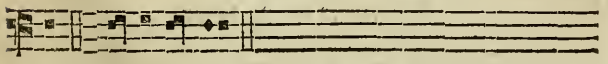
ſpi- ritus me- us. E u o u a e. D. *

Tous les Verſets ſe commencent & ſe pourſuivent comme *Et exultavit*, autant que la Quantité & le nombre des ſyllabes le peut ſouffrir.

Breves, Monoſyllabes & noms Hébreux non-déclinés.

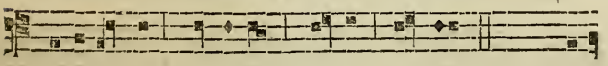


Altiſ- ſimi voca- beris.* magna qui po-tens

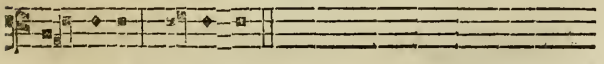


eſt. * De-us Iſ-rael. *

Paris, Rouen & pluſieurs autres Egliſes chantent.



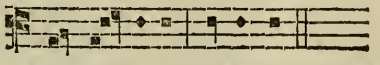
Benedictus Dominus De- us Iſ- rael. *Paris.* Mag-



ni- ficat * a- nima.

Dans quelques Egliſes les Verſets ſe reprennent à la Dominante.

LeRomain & d'autres chantent.

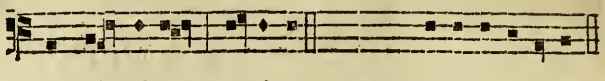


Magni- ficat * anima.

Cette Intonation, qui renferme auſſi la Médiation, nous paroît la meilleure. En effet *anima* ſe lie mieux à

mea, & il n'y a rien qui demande la Médiation ſur ce mot.

CHAP. III. ART. II.

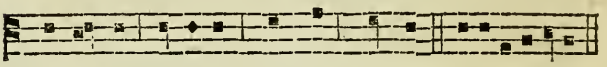


Magni- ficat * a-nima. *Rouen.* E u o u a e.

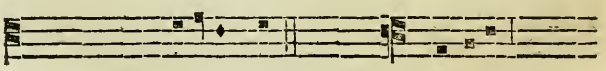
Une Intonation & une Médiation ſolemnelles demandent, ce ſemble naturellement une Terminaiſon auſſi plus ſolemnelle que la Terminaiſon ſimple & ſyllabique. C'eſt ce qu'on a fait anciennement à Sens, comme nous l'avons remarqué ci-devant.

LES Modernes ont inventé une Pſalmodie pour le ſecond Mode en A. c'eſt la ſuivante, tiree de l'Oratoire & admiſe à Paris dans le dernier Antiphonier. Elle a une Intonation, une Médiation & une Terminaiſon propres.

Pſalmodie du 2. en A.



Lauda- te Dominum omnes gentes.* E u o u a e.



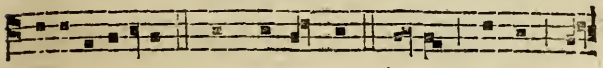
Monoſyllabe. locutus ſum. *Rouen.* Laudate *&c.*

A Rouen, on n'a point d'égards aux monoſyllabes dans cette Pſalmodie.

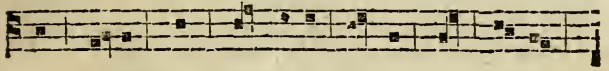
On ne peut diſconvenir que cette Pſalmodie ne ſoit fort belle; mais il faut un commencement d'Antienne avec lequel elle puiſſe ſe lier d'une maniere agréable, naturelle & frappante: ce qu'on ne trouve point à l'Oratoire, parce qu'on n'y chante jamais les Antiennes à la ſuite des Pſeaumes. En admettant cette Pſalmodie à Paris, on l'a fixée avec un commencement qui ne ſent en aucune façon le ſecond Mode; commencement qui n'eſt nullement relatif à cette Terminaiſon, & qui annonce plûtôt un quatriéme Mode qu'un ſecond ou

un dixiéme, qui eſt dur & déſagréable à l'oreille après une Pſalmodie ſi douce & ſi mélodieuſe. Afin qu'on en puiſſe juger, nous allons donner deux Antiennes, tirées de l'Antiphonier de Paris, auxquelles eſt fixée cette Pſalmodie.

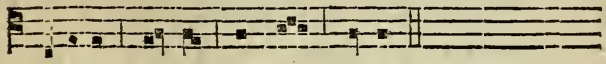
Antiennes du Commun de pluſieurs Martyrs, à Complies.



E u o u a e. Complebun-tur di-es luctus tu-

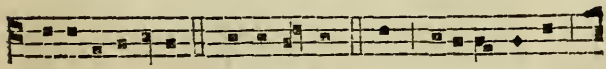


î, Si- on: non oc- cidet ul-tra Sol tu- us;

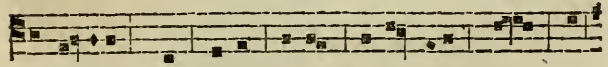


populus tu- us omnes juſti.

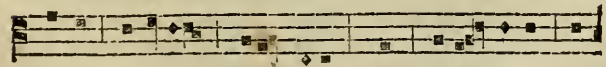
Autre du Commun des Moines, à Complies.



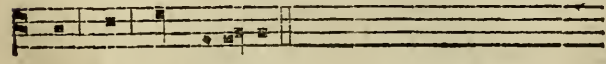
E u o u a e. Habita- bit in ſolitu- dine



judi- cium, & erit opus juſti- tiæ pax, &



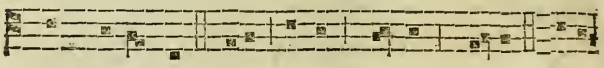
cultus juſtiti-æ ſilen-tium, & ſecu- ritas uſ-



que tn ſempiter-num.

CHAP. III. ART. II.

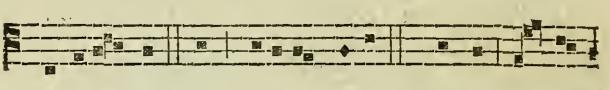
Il ſemble que la liaiſon de cette Terminaiſon ſeroit bien plus ſonore & plus agréable, en commençant ainſi à la Tierce au-deſſus de la finale.



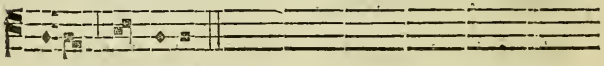
Complebun-tur dies luctus tu- i Si-on. Vita

manifeſ-ta- ta eſt. *Rouen.* Alle- lu- ia.

Ou en commençant à la Quarte au-deſſous, ce qui fait une chute forte agréable, comme



Habita- bit in ſolitu- dine. *ou* Ante lu- ci-

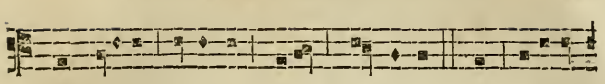


ferum ge- nitus.

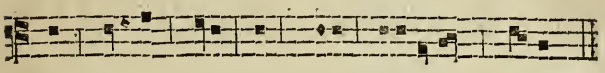
De tels commencemens ne laiſſent point le Chantre en peine du Mode, & de la Pſalmodie qu'il doit donner, ſans avoir beſoin de recourir au Livre.

Sens, ni les Anciens n'ont point d'Antiennes de ce Mode qui ſoient ſuivies de Pſalmodie: c'eſt donc faute de principes qu'on admettroit la Pſalmodie en A pour des Antiennes en D, ou du pur Dorien; c'eſt cependant ce qu'on a fait à Sens dans le nouveau Proceſſional pour l'Antienne *Mittam ad illos* de S. Etienne, aux ſecondes Vêpres de Noël *p.* 18. Ceux qui l'ont fait, n'ont pas ſenti, ou fait réflexion aux différens ſons du *mi* & du *la* qui commencent les deux différentes Octaves & les terminent; ils n'ont pas non plus combiné les ſons de cette Antienne qui eſt pur Sous-Dorien: au lieu que cette Pſalmodie eſt du Sous-Eolien; l'addition de quelques notes à la fin ne ſert qu'à rendre la Terminaiſon plus dure.

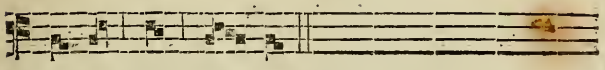
Magnificat



Magnificat anima mea Do-minum. Et exulta-



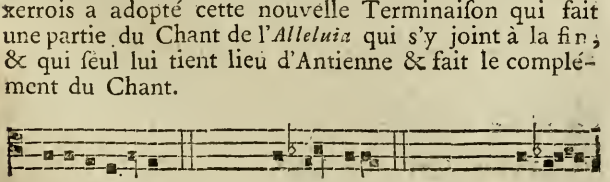
vit ſpiritus meus * in Deo ſalutari me-o.



Mit-tam ad il- los. *&c.*

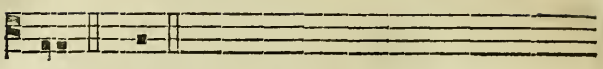
Quoique cette Pſalmodie ſoit poſée ſur le Dorien, on reconnoît l'Eolien: elle eſt bien moins noble & moins majeſtueuſe que la Pſalmodie en D. * Elle n'eſt bonne que pour les Pſeaumes qui ſe chantent courremment, en retranchant les notes ajoutés à la Terminaiſon.

On attribue au II. Mode, & avec raiſon, la Pſalmodie incomplete des petites Heures de Pâques, parce qu'elle eſt ſuivie d'*Hæc dies* qui eſt du X. Mode, ou de la ſeconde eſpèce du ſecond Mode, ou Sous-Eolien. Les uſages des différentes Egliſes ſont différens ſur cette Pſalmodie. Le Romain chante *la la fa ſol ſol : la* étant la Teneur. A Paris on chante *ut ut la ſi ſi : ut* étant la Teneur. Dans l'Antiphonier de 1736, on l'a notée par *fa fa fa re mi mi.* Ci-devant à Sens, elle étoit *in directum la la la* : les manuſcrits anciens de cette Egliſe la marquent *la la la la la ſol.* Le nouveau Senonois l'a conſervée ſur le *la* pour la Teneur, & lui donne pour Terminaiſon *la la ſol fa la ſol* ; l'Auxerrois a adopté cette nouvelle Terminaiſon qui fait une partie du Chant de l'*Alleluia* qui s'y joint à la fin, & qui ſeul lui tient lieu d'Antienne & fait le complément du Chant.



Euouae. *Sens.* Alle- luia. *Auxerre.* Alle-

CHAP. III.
ART. II.

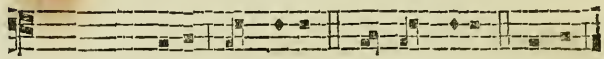


luia. Hæc.

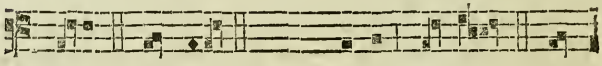
Cette petite Antienne eſt vraiment du ſecond tranſpoſé, le bémol en eſt une preuve qui doit ſuffire.

Pſalmodie des Introïts.

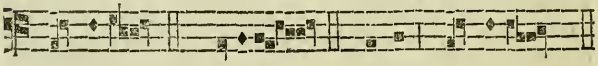
Intonation.



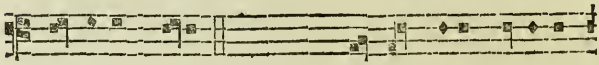
Le Romain. Dixit Do- minus. At-ten- dite. Verba



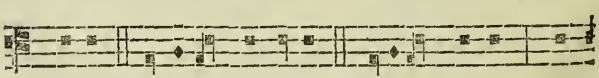
me-a. Glo- ria. *Paris.* Verba me- a. At-



ten-dite. Glori-a. Dixit Do-minus.



Domino meo. *Sens & autres.* At-ten- dite, populе

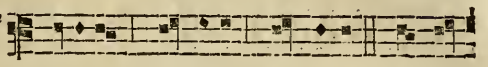


me-us. Dominus regnavit. Glori-a Patri, &

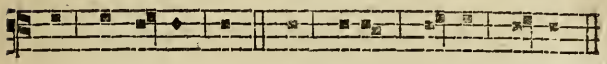
Fili-o. Qui ha-bitat.

La Médiation eſt preſque la même par-tout, Sens ajoute la Cadence.

Le Romain & Paris.

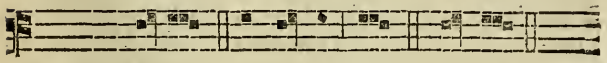


auribus per-cipe Do-mine. * de-co-



rem indu-tus eſt. * in toto corde me-o.

Sens. me-o. * indu-tus eſt. Do-mine. *

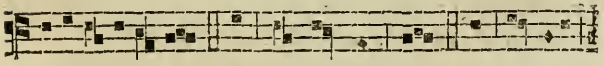


Auxerre. me-o. * indu-tus eſt. * Da-vid. *

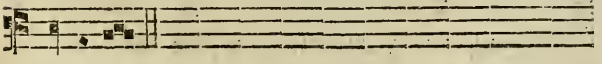
Repriſe du Verſet.

Sede. intel-lige. Dominus. *Sens.* Sede. Dominus.

Terminaiſon unique & la même par-tout



E u o u a e. & præ-cin-xit ſe. in a-tria



Domi-ni

On donne cette Pſalmodie aux Introïts, ſoit qu'ils ſoient du Sous-Dorien ou du Sous-Eolien.

ARTICLE III.

Des I. & II. Modes Mixtes ou Connexes.

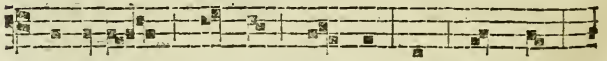
ON trouve dans tous les Livres de Chant, des Modes qui ſont partie de l'Authente & partie du Plagal, qui pour cela ſont appellés *Mixtes* ou mêlés & joints enſemble dans une même Piece.

Le plus grand nombre de ces ſortes de Modes eſt du 1. & du 2. qui étant compairs & affinaux, ſe marient, pour ainſi dire, très-bien enſemble. Les exemples en ſont plus communs pour les Répons que pour les autres Pieces.

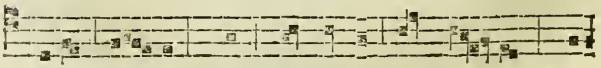
Tels étoient dans les anciens Livres le Répons *O beata Trinitas*, imité dans le nouveau Pariſien pour le Répons *Non eſt ſimilis tui* des premieres Vêpres de la Sainte Trinité, imité dans le nouveau Senonois pour le Répons *Diviſiones gratiarum* de la même Fête; le Répons *Duo Seraphim* du Romain & du Pariſien; le Répons *Concede* de tous les Saints; la Proſe *Victimæ Paſchali*, l'Hymne des Laudes de la Sainte Trinité, du nouveau Pariſien, ſont auſſi de ce Mode Mixte. Les Antiennes en ſont plus rares.

EXEMPLES.

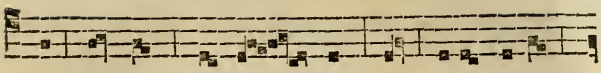
Invitatoire tiré de l'Office de S. Martin dans l'ancien Senonois du II. & du I. Modes Mixtes.



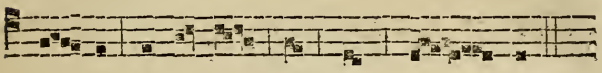
Martinus ec-ce mi-grat, hic pau-per,



cœlo di-ves, Quem concentus San-ctorum Chriſ-



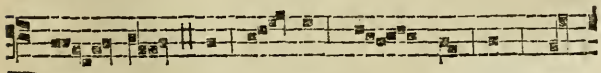
to pſal- lens de-du- cit, nos cœleſ- tibus



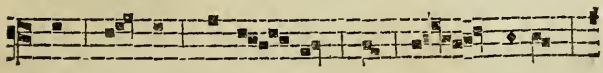
hym nis laude-mus in hunc De- um.

Il eſt vrai que cet Invitatoire eſt extrêmement long; mais qu'on faſſe attention à ſa compoſition, ſa mélodie ſes repos, ſon énergie, ſa gravité, la liaiſon des paroles: tout y eſt aſſorti & d'un goût admirable. Ce ſont de tels modéles que des Compoſiteurs doivent avoir devant les yeux.

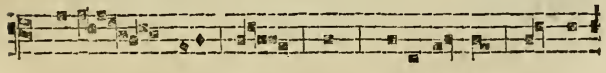
Répons du 1. *&* 2. *Modes Mixtes, terminé en* I, *au Jour de l'Epiphanie à Vepres, ſelon le Breviaire de Sens de* 1726.



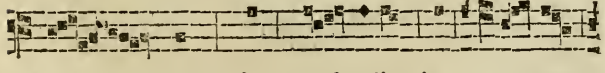
DIg- nos nos fe- cit De- us in par-



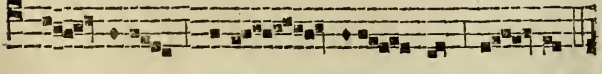
tem ſor- tis Sancto- rum in lu- mine:



* Eri- puit nos de poteſta- te te-ne-

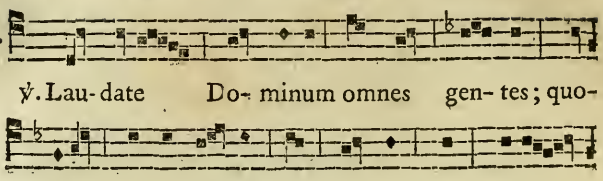


bra- rum, & tranſ- tulit in regnum



Fi- li- i dilec- tio- nis ſu- æ.

CHAP. III.
ART. III.



Le Répons *Sint lumbi veſtri* du Commun des Confeſſeurs, dans le Romain, eſt de cette même eſpece.

On trouve rarement des Répons, ou autres Pieces Mixtes du 1. & du 2. qui ſoient déterminées par leur fin, ou leur Verſet, au ſecond Mode : l'ancien Répons *Terribilis* de la Dédicace, eſt pour ſa premiere partie du 1, la derniere partie & le Verſet, ſont du 2. dans l'ancien Senonois. Il eſt bien plus ſonore de commencer par le ſecond, & de finir par le premier, que de commencer par le premier, & finir par le ſecond ; parce que paſſant du premier au ſecond, il ſemble que le Chœur tombe & languit : ce qui eſt déſagréable à l'oreille ; au lieu que paſſant du ſecond au premier, cela anime les voix & fait un fort bon effet.

ARTICLE IV.

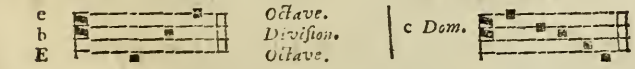
Du troiſiéme Mode.

§. I.

Du troiſiéme Mode dans ſa poſition naturelle.

LE troiſiéme, dans l'ordre des Modes du Chant, apellé Phrygien ou Hyper-Phrygien, eſt formé de la cinquiéme Octave, dont il eſt la diviſion Harmonique : il eſt Authente & Impair, de l'eſpece de Chant Barypycne ou Mineure inverſe. Son Octave commence au *mi* E & finit au *mi* e : ſa diviſion ſe fait à ſa Quinte *ſi* b, mais ſa Dominante eſt à la Sixte ou ſixiéme de ſa finale, c'eſt-à-dire, à la corde *ut* c : elle eſt de tous les Modes Impairs, la plus éloignée de ſa finale. Il a fallu l'élever au-deſſus de ſa Quinte *ſi*, qui n'eſt que Demi-ton, parce que ce *ſi* n'eſt point fixe, mais variable, & la ſeule note variable chez les Anciens, comme nous l'avons dit.

Ce Mode, outre ſa finale & ſa Dominante, a ſes repos a ſa Quinte ; à la Tierce au-deſſus de ſa finale, à la Tierce au-deſſous de ſa Dominante & à la ſeconde parfaite au-deſſous de ſa finale, même à la ſeconde imparfaite au-deſſus de cette finale, mais très-rarement.



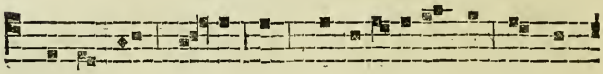
Ce Mode eſt propre aux textes qui marquent beaucoup d'action, d'impétuoſité, des déſirs véhémens, des mouvemens de colere, de fureur, d'ardeur, de vigueur, de viteſſe & d'empreſſement. Il exprime heureuſement les ordres, les commandemens & les menaces. Il frappe par ſa vivacité : il a des bondiſſemens dans ſes progreſſions *C. Bona.*

& convient aux ſujets qui annoncent l'orgueil, la hauteur, la cruauté, les paroles dures, & celles qui traitent des combats ſpirituels ou corporels : il réveille avec plus de promptitude, qu'aucun autre Mode, les affections du cœur : il eſt pathétique : ſur ce Mode, on varie heureuſement les mouvement de force, de grandeur, de nobleſſe & de douceur. Mais le Contre-point ni le Faux-Bourdon n'ont pas encore trouvé le moyen de s'accorder comme il faut avec lui, comme l'avouent les meilleurs Symphoniſtes.

EXEMPLES.

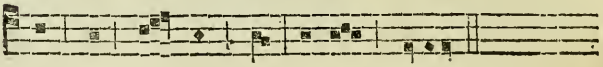
Antienne qui remplit toute l'étendue du III: Mode & qui en rend les repos ſenſibles.

Antienne du SS. Sacrement, à Sens.



Memo- ria me- a in genera-ti- o- nes ſe- cu-

lo- rum. Qui edunt me, adhuc e- ſu- rient,

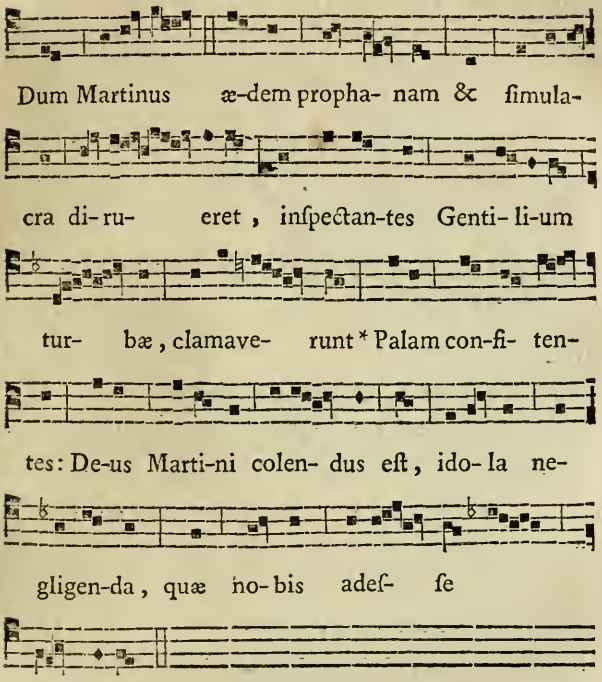


& qui bi- bunt me, adhuc ſiti-ent.

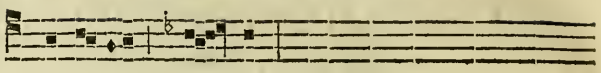
Les deſcentes du *mi* finale à l'*ut* au-deſſous, ſont un emprunt du quatriéme Mode, elles doivent être rares & ne ſe faire que pour des expreſſions qui l'éxigent abſolument. On les a rendues très fréquentes à Paris dans le dernier Antiphonier, ce qui n'étoit pas dans les précédens.

Répons, tiré de l'Antiphonier de 1681

Au jour de S. Martin.



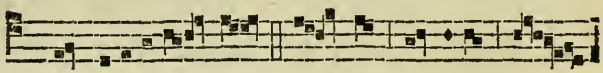
Ce Répons eſt un fort beau modéle pour un Compoſiteur; on voit que tout y parle, tout y frappe l'eſprit du ſens de la lettre, tout y eſt parfaitement aſſorti aux regles d'une bonne compoſition: l'*ut* qui ſe trouve ſur ♁ n'eſt là que comme par échappée, & néanmoins ſupportable après le repos précédent, pour joindre le mot ſuivant on pourroit mettre un *fa* en ſa place: *Gentilium turba* n'eſt pas aſſez lié, on pourroit mettre,



Genti- lium tur- bæ,

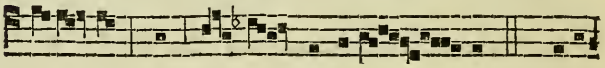
Autre Répons qui parcourre auſſi toute l'étendue du troiſiéme Mode, & qui, avec ſon Verſet rend ſenſibles ſes repos & ſes progreſſions vives & majeſtueuſes.

Répons de S. Savinien, Apôtre de Sens.

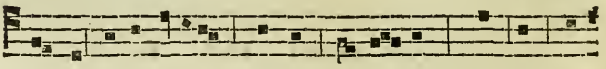


Mag- nificaba- tur no- men Do-mini Je-

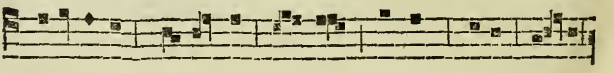
ſu. * Ita fortiter creſce- bat verbum De-



i, & con- firmaba- tur. ℣. Deſe-



rentes ceremonias patrum ſu- o- rum, quæ in mul-

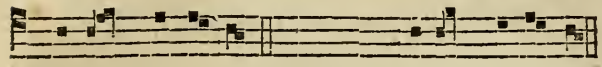


titudine de- o- rum e- rant, unum Deum cœ-li

co-lu-e runt. * Ita fortiter.

L'Hyme *A ſolis ortûs cardine* eſt de ce Mode. Jean Couſin a adouci le bondiſſement qui ſe trouve au troiſiéme

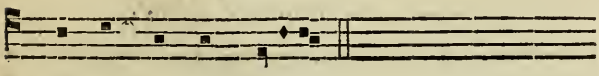
Vers dans le Romain & dans les autres Egliſes. Correction de ce troiſiéme Vers à Sens, en uſage depuis 1552.



Chriſtum cana-mus. *les autres.* Chriſtum cana-mus.

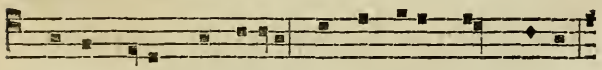
L'Hymne *Pange lingua* eſt auſſi du troiſiéme Mode. La chute du *la* au *re* ſur la derniere ſyllabe du mot *pretium* eſt aſſommante, pour éviter cette dureté, quelques Egliſes n'y deſcendent que par dégrés conjoints *la ſol fa mi re*; mais cette tirade de notes ou queue, n'a rien d'agréable ni d'aſſorti au reſte du Chant qui eſt preſque ſyllabique. La réforme faite à Paris vaut mieux & eſt très douce & aſſortie au reſte de la Piece. Les Organiſtes néanmoins aiment mieux la chute du Romain: mais nous parlons ici pour les voix & non pour les Inſtrumens.

Réforme de Paris.

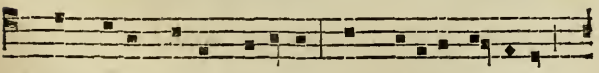


Quem in mundi preti-um.

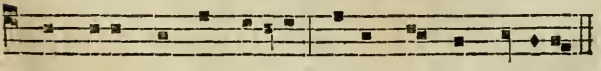
Autre Chant du troiſiéme Mode pour le Metre Trochaïque, pour ſervir à ceux qui en pourroient avoir beſoin.



Ventre natum virginali Corpus olim ſump-ſeras:



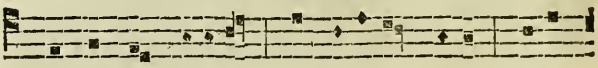
Hoc Deo plenum redonas Ampliori fe-nore:



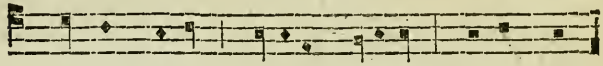
Ter, quater, nos ô be-ati Tanta per commerci-a.

Chants de Vers Phérécraces, tiré de l'Antiphonier de Paris, de 1681, totalement conforme à la Quantité du Vers.

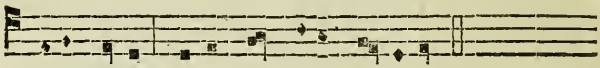
Au jour de la Toussaint.



Vos sancti proceres, Vos superum chori, Cœli

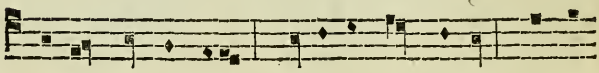


quotquot habet regi-a Principes, Nostros nunc



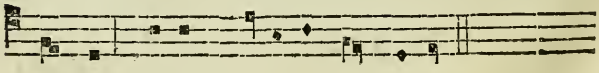
date vestris Cantus jun-gere cantibus.

Autre pour le même Metre.



A quo cuncta, flu-unt, maxima laus Patri; Qui mun-

dum reparat, maxima Fi- lio; Et quo pectora



fla-grant, Sit laus maxima Fla- mini.

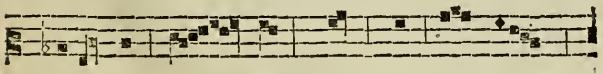
Comme ce Mode est ingrat pour les Chants Lyriques, on ne croit pas nécessaire de donner des exemples de Chants d'Hymnes sur les différens Metres employés dans les Breviaires; les autres Modes en fourniront assez pour ceux qui en auront besoin.

§. II.

De la Tranſpoſition du III. Mode.

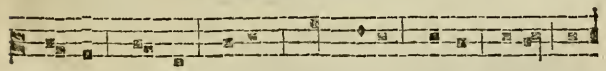
Le Mode Phrygien peut ſe tranſpoſer à la Quarte au-deſſus de ſa finale ; alors il commencera ſon Octave au *la* a, ſa diviſion ſera au *mi* e, ſa Dominante au *fa* f immédiatement au-deſſus de ſa Quinte, ſon Octave finira à aa : mais pour lui conſerver ſa qualité, il lui faudra un bémol à la corde au-deſſus de ſa finale, pour en faire une Tierce mineure inverſe à ſa fin. *Th. Freig.*

On trouve un Exemple du Phrygien, tranſpoſé dans les anciens Livres Graduels de Sens, & dans quelques exemplaires Romains, c'eſt une Communion du Commun des Confeſſeurs Pontifes, ainſi notée :

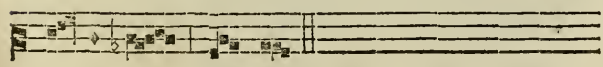


Be-a- tus ſer- vus quem cum ve- ne- rit

Dominus in- ve- nerit vi-gi- lan- tem. A- men



di-co vo- bis, ſuper omni-a bona ſu-a conſ-



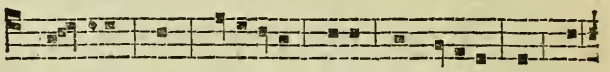
ti- tu- et e- um.

On ſent combien cette Piece eſt ſonore dans cette poſition. Si on vouloit la réduire à la premiere poſition, il faudroit des diezes à tous les *fi* qui n'ont point ici le bémol, & qui ſeroient alors ſur le *fa*. On ne voit pas que les Anciens aient fait uſage du diéze dans le pur

Plain-chant, ils aimoient mieux changer de position.

CHAP. III. ART. IV. On trouve dans l'ancien Proceſſional d'Auxerre le Répons *Poſt paſſionem ſuam* de la Fête de l'Aſcenſion, tranſpoſé auſſi à la Quarte.

Avant de parler de la Pſalmodie de ce Mode, il n'eſt pas hors de propos de rapporter une ancienne Piece de ce Mode, qui étoit très-noble & très-majeſtueuſe, qui eſt aujourd'hui abandonnée de tout le monde, excepté pour la note; c'eſt le *Kyrie fons*, qu'on peut appeller Piece farcie, comme il y en avoit beaucoup autrefois. Le Chant de cette Piece, avec toute ſon ancienne lettre, étoit très-pompeux, auſſi étoit-il pour les plus grandes Fêtes. A Paris, on a conſervé ſeulement le Chant pour les Doubles-majeurs; mais il faut avouer qu'il perd toute ſa beauté & ſa nobleſſe, en retranchant cette lettre intercalée: l'oreille ne s'accommode guere d'entendre tant répéter *Kyrie e e e e e*, au lieu qu'elle eſt contente de la mélodie avec la lettre. Il eſt aiſé de le ſentir par les trois exemples ſuivans:

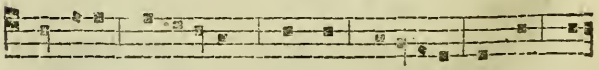


Ky- rie, fons bonitatis Pater ingenite, à quo

bona cuncta procedunt, e- le-iſon.

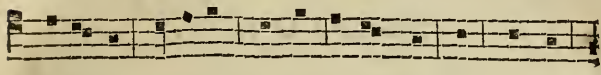
Ce premier eſt ſupportable ſans lettre.

Chriſte, unice Dei Patris genite, quem de

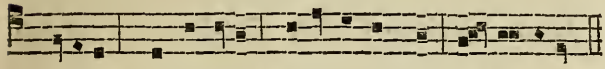


Virgine naſciturum mundo miri-ficè ſancti præ-

dixerunt Prophetæ ; e- le- ïſon. Ky- rie , ignis



divi-ne , pectora noſtra ſuccen-de , ut digni



pariter proclamare poſſimus omnes ; e- le- ïſon.

Cet exemple doit faire ſentir que certaines Pieces ne ſont véritablement belles , qu'en les laiſſant dans leur premier état ; ſi on ne peut les conſerver , il faut conſentir à les perdre , comme on a fait à Sens & à Auxerre pour celle-ci.

Preſque tous les *Kyrie* , pour les différens dégrés de Fêtes , étoient autrefois des Pieces farcies ; il y avoit même des Offertoires & autres Pieces qu'on a ſuprimées.

§. III.

De l'Hyperlocrien.

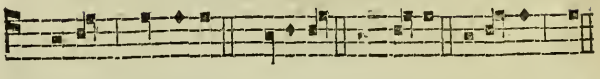
Le Mode Phrygien n'a point de ſeconde eſpece , parce qu'elle ne pourroit être que d'une Octave bâtarde , comme nous l'avons marqué ci-devant. S'il en avoit , ce ne pourroit être que celle qui eſt déſignée par *in b* : *Tertius . . . in B* du ſecond Vers cité de la Chantrerie de Paris. Cette eſpece s'appelle *Hyperlocrien* dans le Bréviaire de Paris , mais on y marque auſſi qu'elle n'eſt pas d'uſage , du moins pour les Antiennes.

Chap. III. Art. IV.

§. IV.

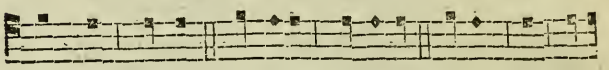
De la Pſalmodie du IIIe. *Mode.*

Intonation & Teneur.



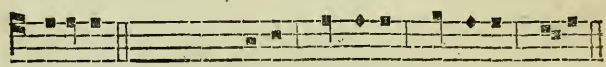
Dixit Dominus. Credidi. Laudate. Judi- ca me.

Médiation pour les différens cas.



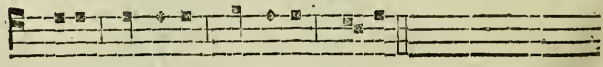
omnes gentes.* Domini Dómino.* Juſtus es Do-

mine. * indutus eſt. * tuo argu-as me. * in te



ſperavi. D. R. Dixit Dominus Domino me-o.

Aux Fêtes ſimples & aux Féries.

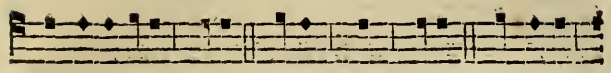


Dixit Dominus Domino me-o.

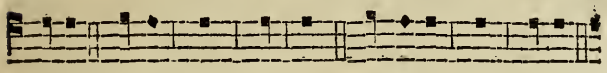
On n'a point égard aux noms hébreux non-déclinés, ſi ce n'eſt pour le mot *Iſraël*, *Abraham*, *Iſaac*, ou de trois ſyllabes qui ſe prononcent comme un dactile ; on n'a point non plus d'égard aux deux monoſyllabes, comme *de te*.

EXEMPLES.

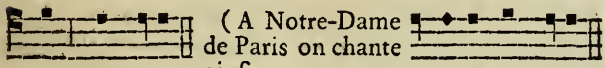
EXEMPLES.



captivi-tatem Sion. * ſicut mons Si-on. * Domine

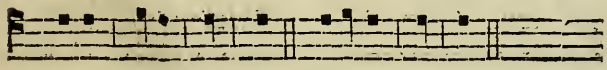


David. * dicta ſunt de te. * Dominus ex Si-on. *



(A Notre-Dame de Paris on chante ainſi :

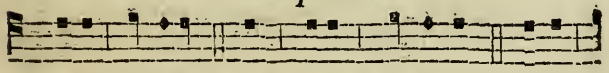
in Ephrata. Dominus ex Si-on.)



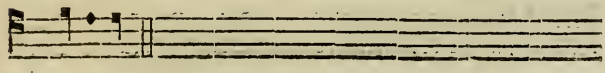
De-us me-us es tu. * ſperavi in te. *

On ſent combien cette Médiation ſeroit dure autrement

Exception.

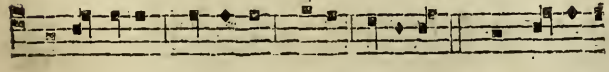


De-us Iſra-el. * cum De-o Abraham. * terram



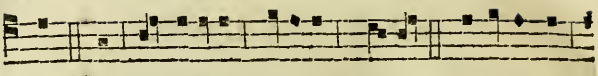
Chana-am.

A Sens, pour les Cantiques Evangéliques.

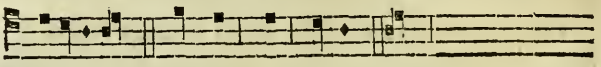


Bene- dictus Dominus De-us Iſra- el. * Magni- fi-

CHAP. III. ART. IV.

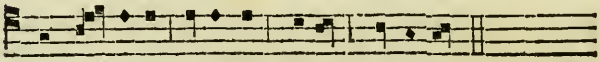


cat.* Et ex-ultavit Spiritus me-us. * Altiſſimi



vocaberis.* magna qui potens eſt. *

En quelques Egliſes qui ſuivent le Romain on chante:

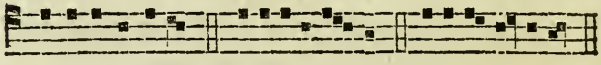


Magni- ficat anima me-a Dominum.

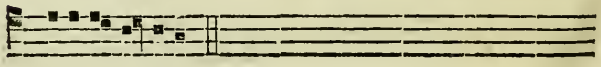
Il ſemble mieux de ne point faire de Médiation à ce premier Verſet. Pour lui donner quelque choſe de ſpécifique dans ce Mode, il faudroit un Chant trop chargé & entortillé, qui ne pourroit être que déſagréable.

Les Terminaiſons ſimples en c, en *a*, & en *g*, n'ont point la Pſalmodie ſolemnelle.

Terminaiſons du Directoire Romain.



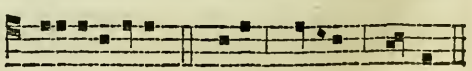
E u o u a e. E u o u a e. E u o u a e.



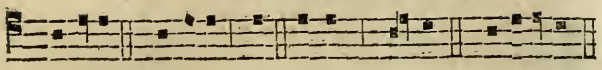
E u o u a e.

Terminaiſons jointes aux commencemens d'Antiennes.

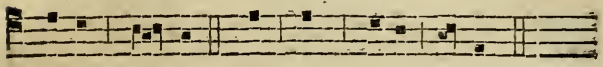
Paris. Sens. Rouen. Aux.



3. c. *pour* Date glori-am De- o.

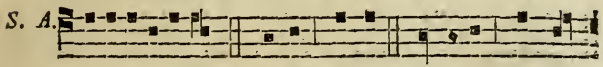


Placebo. Exu-i me. Inter na-tos. Miſere-re.

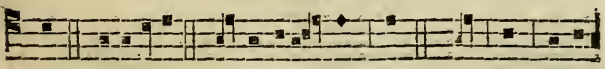


Terre vec-tes. Quid ſunt plagæ iſ-tæ.

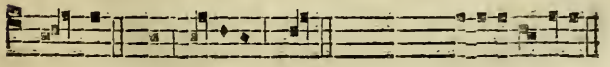
S. A.



3. *a. pour* Fu-it homo. Dominus regna-

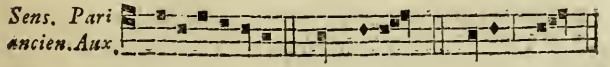


vit. Ori-etur. In-ſidi-a ti ſunt. Quæ & didi-

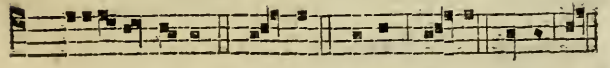


ciſ-tis. Qui ſequitur me. *Narbonne.* E u o u a e.

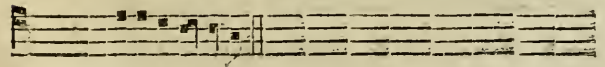
Sens. Pari ancien. Aux.



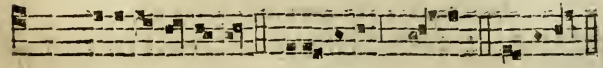
3. g. *pour* Omni-a. Miſit me.



Sens. 3. *g. pour.* Sur-ge. Ego ſci-o. Salva nos.

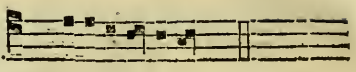


Romain. E u o u a e.

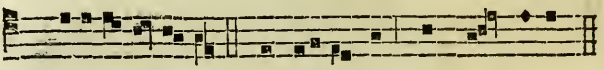


Sens. 3. a. *pour* Soli-citè cu-ra. Jubila.

CHAP. III. *Romain. Parisien ancien*
ART. IV. *sans remonter à l'*ut. *Beauv.*

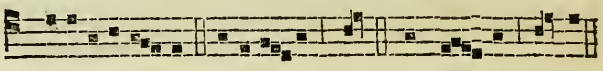


E u o u a e.

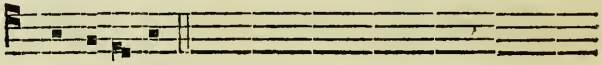


Sens. E. *pour* Septuagin-ta hebdo- mades,

Vide-bunt. Salva-tor nos- ter.

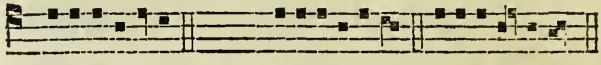


Sens. 3. E. *pour* Visita-vit nos. Signa- ti es-tis.



Convene-runt.

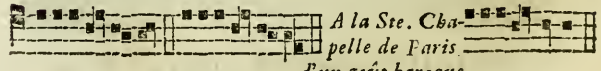
Terminaisons de Paris, différentes de celles de Sens, qui ont à peu près les mêmes liaisons avec leurs Antiennes.



3. b. *Rouen.* 3. à, *ou à.* 3. a, *ou a.*

3. E. *E. Paris ancien.*
Paris n'en a point en g.

Terminaisons d'Auxerre aussi différentes.



A la Ste. Chapelle de Paris d'un goût baroque.

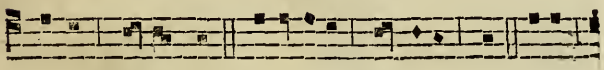
3. a. 3. E. 3. a.

De telles Terminaiſons auſſi éloignées de l'ancienne douceur, ne peuvent plaire qu'aux voix les plus dures & les plus groſſes, que M. Le Beuf appelle, après Théodulfe d'Orléans, *Vox taurina.*

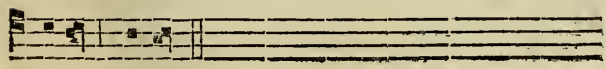
Les autres Terminaiſons à Auxerre ſont comme à Sens.

Dans le courant de la Pſalmodie, on adoucit les Terminaiſons de Sens, en chantant, comme s'il n'y avoit que la ſyllabe antepénultiéme qui eût néceſſairement deux notes liées, & par-là on ſuit la douceur du Romain.

EXEMPLES.

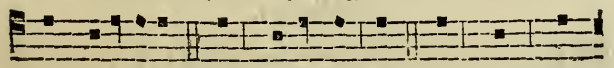


pedum tu o- rum. luciferum ge-nu-i te. iræ

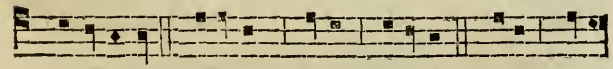


ſu-æ reges.

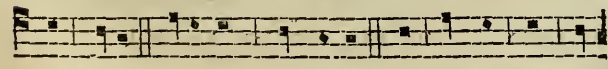
Breves & Monoſyllabes ſur différentes Terminaiſons.



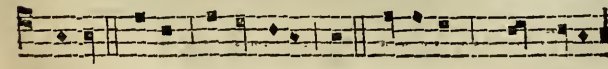
commovebitur. & præcinxit ſe. qui non com-



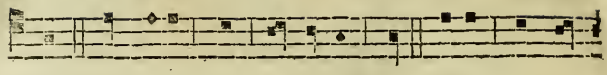
movebitur. ſcabellum pedum tu-orum. cœlos glori-



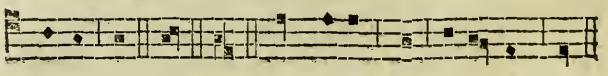
a ejus. erigens pauperem. & uſque in ſe-



culum. dedit timentibus ſe. ordinem Mel-chiſe-



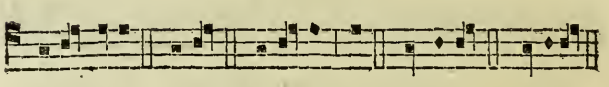
dech. omni-um qui o-derunt nos. dedit timen-



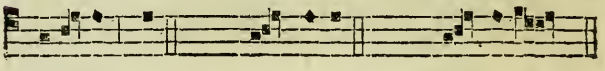
tibus ſe. ſe. ſe. omni-um qui ode-runt nos.

De la Pſalmodie des Introïts.

Intonation.

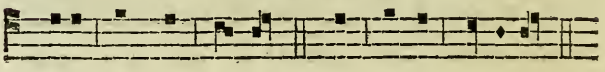


Jubi- late. De-us. Be-a-tus vir. Dominus. Glori-a.

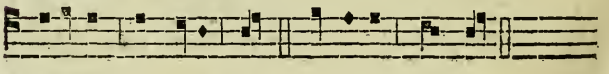


Judi-ca me. *Rome.* Do-minus. *Paris.* Do-minus.

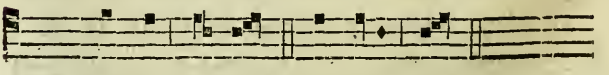
Médiation.



Deo omnis ter-ra. * qui timet Dominum. *

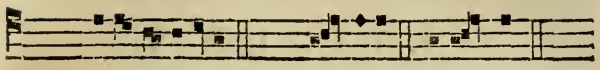


decorem indutus eſt. Domine Da- vid.

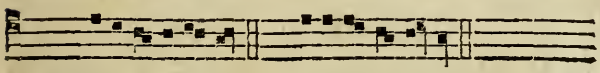


Sens. omnis ter-ra. * indutus eſt. *

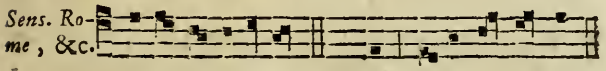
Terminaiſons.



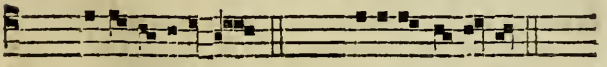
Sens. E u o u a e. *pour.* Omni-a. Sci-e- tis.



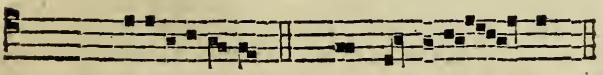
Rouen. E u o u a e. & E u o u a e.



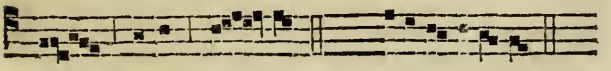
Sens. Rome, &c. E u o u a e. *pour* Si i-niqui-ta- tes.



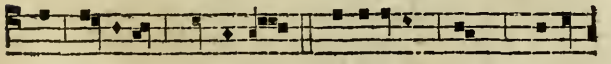
Paris. E u o u a e. *Rouen.* E u o u a e.



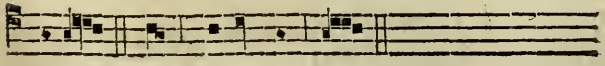
P. S. Aux. E u o u a e. *pour* Annun-ti-a- te.



Nunc ſci-o ve- rè. *Rouen.* E u o u a e.



in atri-a Domi-ni. medita-ti ſunt ina-



ni-a. & præcinxit ſe.

CHAP. III.
ART. V.

ARTICLE V.

Du quatriéme Mode & de ſes differentes poſitions.

§. I.

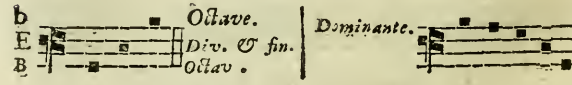
De la poſition naturelle & ordinaire du quatriéme Mode, de ſes propriétés : ou de l'Hypo-Phrygien.

Th. Freig. LE quatriéme, dans l'ordre des Modes du Chant, eſt appellé Hypo-Phrygien ou Sous-Phrygien : il eſt formé de la ſeconde Octave, dont il eſt la diviſion arithmètique : il eſt Plagal & le Pair du troiſiéme, de l'eſpece de Chant Barypycne ou mineure inverſe.

Son Octave commence au *ſi* B. & finit au *ſi* b ; comme il eſt une diviſion arithmétique, il a ſa Quinte deſſus & ſa Quarte deſſous ; ſa diviſion eſt à ſa finale *mi* E ; ſa Dominante eſt à la Quarte au-deſſus de ſa finale, c'eſt-à-dire, à la corde *la* a : elle eſt avec celle du huitiéme Mode, la Dominante la plus éloignée de ſa finale pour les Modes Pairs, mais à la Tierce au-deſſous de la Dominante du troiſiéme ſon ſupérieur. Ce Mode, outre ſa finale qu'il ne quitte guere, a ſes repos à ſa Tierce & à ſa Quarte au-deſſus de ſa finale ; à la ſeconde parfaite, & à la Tierce au-deſſous, au-delà de laquelle il paſſe rarement quoiqu'il puiſſe aller juſqu'à la Quarte : c'eſt celui de tous les Modes qui, dans ſes progreſſions, eſt le plus reſſerré, il remplit rarement ſon Octave dans le bas, mais il emprunte ſouvent de ſon Authente une ou deux notes au-deſſus de ſon Octave.

Octave. *Notes eſſentielles.*

C. Bona.



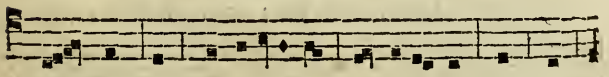
Ce Mode eſt bas, humble, timide, mou, langoureux, propre aux ſentimens de componction, de triſteſſe, de

plaintes, de prieres, de ſupplication, de lamentation, de gémiſſemens : il adoucit la colere par ſa douceur & ſa modeſtie; il eſt engageant, mais il prend quelquefois le haut ton du troiſiéme qu'il imite dans les remontrances, les corrections, les admirations : il eſt auſſi propre à la congratulation, aux récits triſtes & modeſtes : mais le Faux-bourdon ne s'accorde pas plus avec lui qu'avec le troiſiéme ſon Authente ; ce qui fait qu'à Notre-Dame de Paris, on prend ſouvent le ſeptiéme Ton avec ſon Faux-bourdon pour les Antiennes du quatriéme, comme le jour de la Sainte Trinité pour l'Antienne de *Magnificat*, *Electis*. Auſſi après le Pſeaume ou le Cantique, l'Antienne ſonne très-mal, & paroît, comme elle eſt effectivement, totalement étrangere à la Pſalmodie.

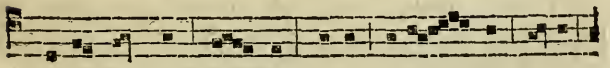
EXEMPLES.

Antienne avec des progreſſions pleines de modeſtie.

A Sens, au Commun d'un Martyr.



Juſ- tum à peccatoribus li-bera-vit, & non

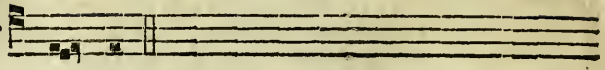


dere- li- quit il- lum, donec affer- ret il-li

po-ten- ti- am adver-ſus e-os qui e- um de-

prime- bant; & dedit il- li clarita-tem æ-

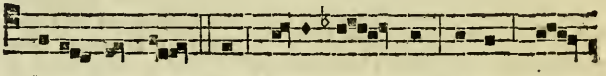
CHAP. III. ART. V.



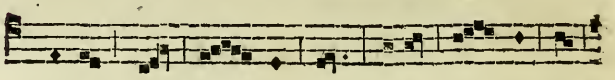
ter- nam.

On trouve pour commencer la Proceſſion du SS. Sacrement l'Antienne ſuivante

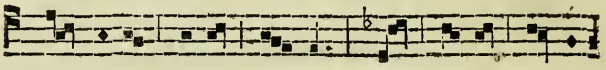
A Paris & à Amiens.



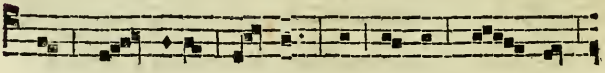
Ado- re- mus, & proci- da- mus ante Do-



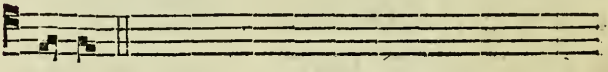
minum, qui fe- cit nos; qui-a ip- ſe eſt



Do- minus De-us noſ- ter; nos autem po-pu-



lus paſ- cuæ e- jus & o- ves ma- nûs

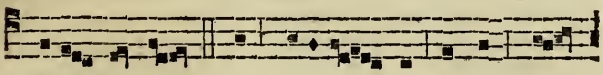


e- jus.

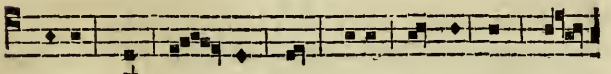
Ce Chant eſt ſolemnel, le Mode convient parfaitement à ce texte, la modulation du premier mot eſt au mieux; mais le mot *procidamus* n'eſt nullement exprimé; les notes qui ſont ſur *ante Dominum* feroient plus convenables au mot *procidamus*: ces mots *quia ipſe eſt* exprimés durement & d'une maniere trop aiguë; le mot *Dominus* devroit y être lié & il en eſt ſéparé, y ayant un petit repos à *ipſe eſt*; *Deus noſter* eſt terminé d'une maniere parfaite; *populus paſcuæ ejus*, chacun de ces mots pourroit terminer le

Chant, & ſont accrochés l'un à l'autre, comme mis après coup, au lieu qu'ils doivent être inſéparables ; *ejus* eſt même une repriſe de Chant qui ſe lie naturellement avec le reſte. Le point ne corrige pas la mauvaiſe tournure du Chant ; il marque un repos, cela eſt vrai ; mais c'eſt la compoſition qui doit faire faire le repos ſuivant l'éxigence de la lettre, & non une nouvelle figure qui n'influe en rien dans la régularité du Chant. Les deux derniers mots *manus ejus* terminent cette Piece d'une maniere dure & inſolite.

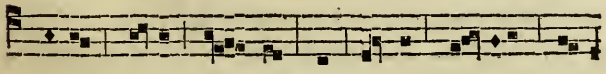
On croit que cette Piece ſeroit plus réguliere de cette ſorte :



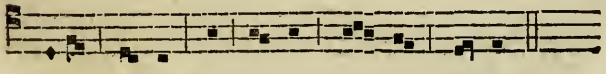
Ado- re- mus, & procida- mus ante Do-



minum, qui fe- cit nos quia ip- ſe eſt Do-



minus De- us noſ- ter ; nos au- tem po- pulus paſ-



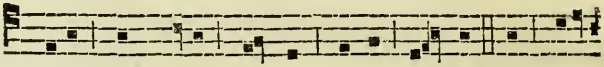
cu- æ e- jus, & o- ves ma- nûs e- jus.

On voit par cette réforme la juſteſſe des expreſſions pour le texte, les repos préparés & ménagés ſuivant l'éxigence de la lettre, rien qui en ſuſpende mal-à-propos le ſens, rien qui le confonde : les motifs de l'adoration & du proſternement, [*le Seigneur eſt notre Dieu, nous ſommes ſon peuple*,] exprimés très différemment ; le premier par une élévation ſoutenue juſqu'au pronom *noſter*, qui le rapproche de nous ; le ſecond *nos autem* dans l'abbaiſſement & l'humiliation qui nous convient ; le repos imparfait ſur *noſter* fait attendre le reſte, qui ſe termine par une modulation douce & mélodieuſe.

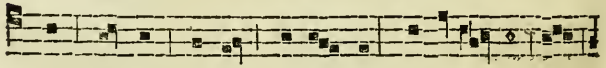
CHAP. III. ART. V.

On pourroit faire des volumes plus gros que les Livres de Chant, ſi on vouloit ainſi diſcuter toutes les Pieces. Celle-ci ſuffit pour montrer combien il faut apporter d'attention pour parvenir à une compoſition éxacte du Chant, & qu'il s'en faut beaucoup qu'on y ſoit encore arrivé, ſoit pour les principes même de cet Art, ſoit pour leur application. Ceux qui ont été chargé de ces ouvrages ont réuſſi en quelques endroits, ceux qui les ont ſuivis, en les copiant, n'ont pas cru, la plûpart devoir les réformer; il n'ont peut-être pas même penſé que ces nouvelles compoſitions avoient beſoin de réforme; il les ont reçues ſans examen, & ont cru ne pouvoir mieux faire que ceux qu'ils ont mal-à-propos regardés comme leurs Maîtres, ou s'ils ont cru ces Chants défectueux, ils n'ont pas voulu ſe donner la peine de les perfectionner, ils les ont ſuivis ſervilement, ou peut-être l'amour de l'uniformité les a-t-ils arrêtés. Il eſt vrai qu'il ſeroit à ſouhaiter qu'il y eût uniformité dans les Chants des différentes Egliſes: mais auparavant, il faudroit avoir des Chants mieux travaillés & moins défectueux.

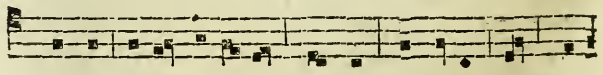
Antienne pendant l'adoration de la croix le Vendredi Saint, à Auxerre, dont le Chant eſt extrêmement dur & baroque, pour la premiere partie.



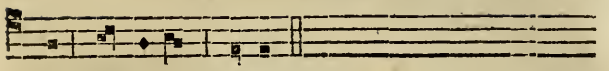
Verè languores noſtros ipſe tu- lit, & dolo-



res noſtros ipſe porta- vit; vulnera- tus eſt

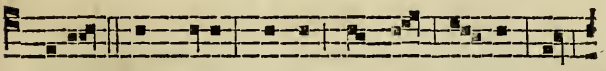


propter ini- quita-tes noſtras, attritus eſt pro-

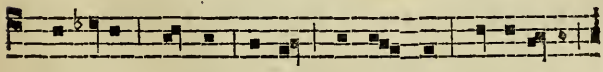


pter ſce- lera noſtra.

Le quatriéme Mode eſt vraiment celui qui convient à ce texte, mais en le choiſiſſant, il étoit aiſé de le mieux traiter, il n'y avoit qu'à ſe propoſer l'ancienne Antienne *Crucem tuam adoramus Domine*, qui eſt dans le Romain & preſque dans toutes les Egliſes, & dont la douceur, la mélodie, la juſteſſe charment & animent la piété. Voici comme on pourroit l'employer, & garder la ſimplicité de l'ancienne Piece.

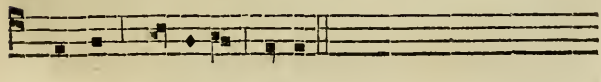


Verè languores noſtros ip- ſe tu- lit, &



do-lores noſtros ipſe porta- vit: vulnera-tus

eſt propter iniquita- tes noſtras, attritus eſt



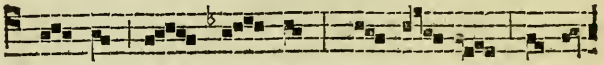
propter ſce- lera noſtra.

Le Cantique ſe chante comme la Pſalmodie des Introïts.

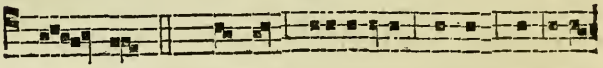
On trouve au même Vendredi Saint, dans preſque tous les Livres Romains modernes & dans ceux de Paris, une Antienne pour le moment où l'on découvre la Croix qui ſe termine en quatriéme Mode, & dont les progreſſions, la tournure & le goût manifeſtent le ſixiéme: ne ſeroit-ce point une faute de Copiſte, imitée par les autres

ſans examen? Voici cette Antienne, ſuivant le Rit Romain & le Pariſien.

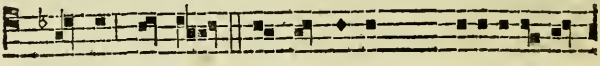
Ecce lig-num cru- cis in quo ſa- lus



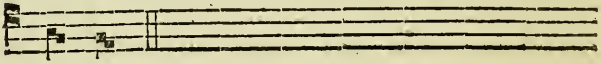
mun-di pe- pen- dit, * Ve- ni- te, a-do-



re- mus. *Pſ.* De- us miſere-atur noſtrî & bene

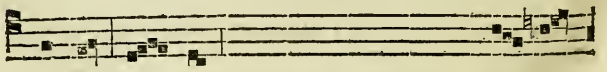


di- cat no- bis: il- lu- minet... miſere-a-tur

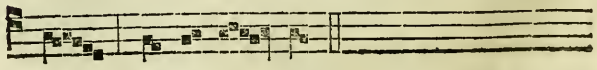


noſ- trî.

L'oreille délicate ne s'attend point au *mi* finale. Le ſixiéme Mode ſe fait ſentir par tout, dès l'entrée, ſur ces mots *Ecce lignum crucis*, les repos, le progrés, la repriſe, en un mot, tout eſt vraiment du ſixiéme, excepté la derniere note; auſſi à Rouen & à Sens trouve-t-on cette même Antienne du ſixiéme Mode de cette façon:



Ecce lig- num *&c. comme ci-devant*, * Ve- ni-



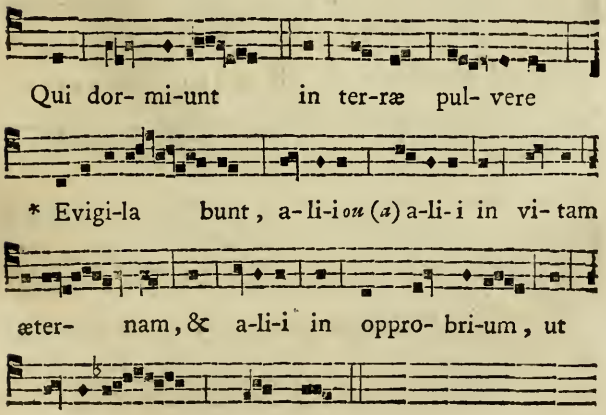
te, a-do- re- mus.

Le Pſeaume *Beati immaculati*, qui la ſuit à Sens, & avec laquelle il eſt lié, eſt ſur la Pſalmodie des Introïts du ſixiéme Mode, comme il convient. On ne doit pas oublier qu'autrefois l'Egliſe de Sens a été fort célébre pour l'éxactitude & la beauté du Chant, comme M. Le Beuf le reconnoît dans ſon Traité Hiſtorique *page* 88.

On trouve dans certains Graduels Romains imprimés, l'Offertoire *Sacerdotes* de la Meſſe votive du SS. Sacrement terminé ſur le *fa*, quand il n'y a point d'*alleluia*, comme après la Septuagéſime; & par-là on termine en ſixiéme Mode un Chant du quatriéme: ce qui fait ſentir que ceux qui conduiſent de telles impreſſions, devroient ſçavoir aſſez bien le Chant pour, en pareil cas, donner à la Piece la finale qui lui convient.

Répons du quatriéme, mal éxécuté.

Répons des Morts, à Paris.



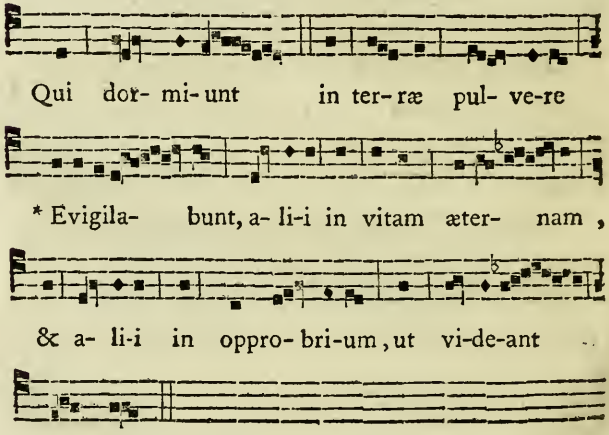
Le texte de ce Répons eſt une phraſe unique, dont le ſens parfait ne ſe doit faire ſentir qu'à la fin: néanmoins le

(a) Car on a mis l'un & l'autre dans les différentes éditions.

CHAP. III. ART. V.

Chant a une terminaiſon parfaite à *Evigilabunt*, une autre à *vitam æternam*, & la derniere, qui eſt la ſeule néceſſaire & indiſpenſable à *ſemper*. De plus, *Evigilabunt* appartient aux deux parties de la phraſe, & par conſéquent, ne doit avoir qu'une modulation ſuſpendue; les mots *vitam æternam* qui marquent le ſort des bienheureux, doivent être elevés & très-différens d'*opprobrium* qui marque le ſort des réprouvés; ils ne ſont néanmoins différens que d'un dégré par le Chant, les premiers ſe terminant au *mi*, l'autre au *re*. On devoit connoître la compoſition de ce Répons qui avoit été rendue publique à Sens en 1737, par l'impreſſion d'un Livre de l'Office des morts, dont on a tiré quelques autres Pieces pour Paris, comme partie du Répons *Libera me*; le Trait *Dominus petra mea*, &c.

Le même Répons ſuivant la compoſition de Sens.



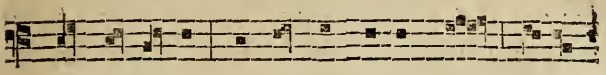
M. LeBeuf. Traité hiſt. du Chant. c. III. p. 30.

On ſe croit en droit de douter ſi ſaint Grégoire le Grand qui, pour compoſer ſon Antiphonier, « n'avoit fait » que compiler, c'eſt-à-dire, prendre des Chants de tous » côtés, qu'il avoit réunis enſemble, deſquels il avoit fait » un

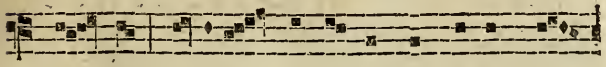
» un volume, » ce que l'on appelle *Centon*, ou *Centonifer*, ſi S. Grégoire, dis-je, auroit préféré la compoſition de Paris à celle de Sens.

Exemple tiré des Livres de Rome.

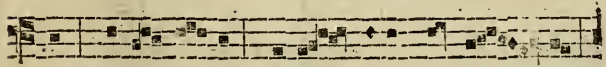
Introït du jour de Pâques.



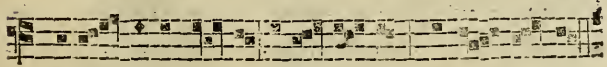
Re- ſur-re-xi, & ad-huc tecum ſum; al-le-



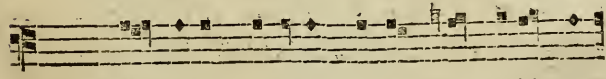
lu- ia, po-ſu-iſ- ti ſu-per me manum tu-



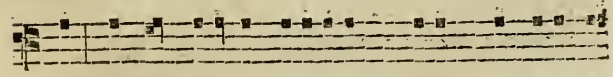
am, alle- lu- ia, mira- bilis fa-cta eſt



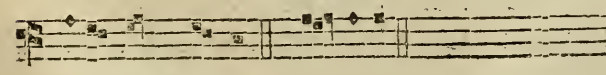
ſcien- ti-a tu- a, alle- lu- ia, alle- lu- ia.



Pſalmus. Do-mine probaſti me & cog-noviſ- ti



me, tu cognoviſti ſeſſi onem me-am, & reſurre-

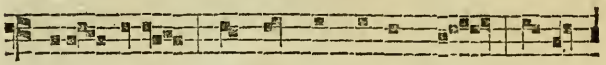


cti-o-nem me- am. Glo- ri-a.

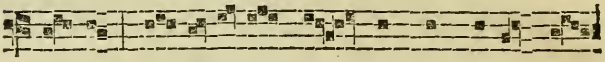
Notre deſſein n'eſt pas de diſcuter le Chant que nous avons tiré de Rome, mais ſeulement d'apprendre à ceux

qui l'ignorent, que le Chant que nous appellons en France le Chant Romain eſt différent de celui qui eſt en uſage à Rome.

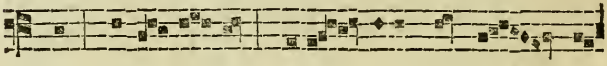
Afin d'éviter la peine de chercher les Livres néceſſaires pour faire la comparaiſon du Chant de Rome avec celui qui s'appelle Romain parmi nous, nous donnons ici la même Piece, tirée du Graduel Romain Monaſtique, de la Congrégation de S. Maur.



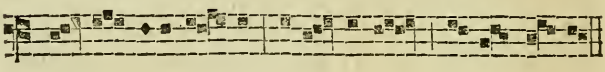
Reſur- rexi, & ad-huc tecum ſum, al-le-



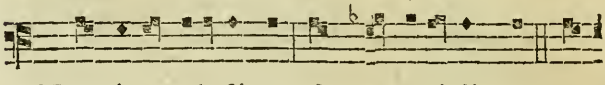
lu- ia, po- ſu- iſ-ti ſu- per me manum tu-



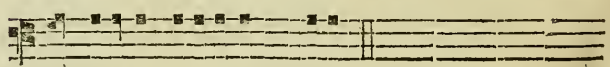
am alle- lu- ia mira- bilis fac- ta eſt



ſci- en- ti-a tu- a, alle- lu- ia, alle- lu- ia.



Pſ. Do-mine. probaſti me, & cognovi-ſti me, tu

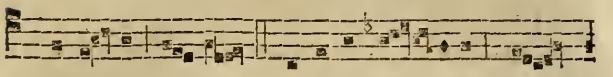


cognoviſti ſeſſi-onem me-am, &c.

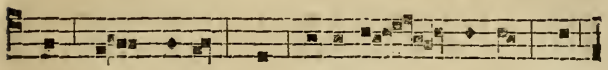
Nous laiſſons aux Connoiſſeurs à juger de ces différens Chants.

Voici un Répons dans lequel on fait uſage de preſque tous les repos de ce Mode, & de ce qu'il peut emprunter du troiſiéme ſon Authente & Compair.

Répons de la Fête de Tous les Saints, à Sens. CHAP. III ART. V.

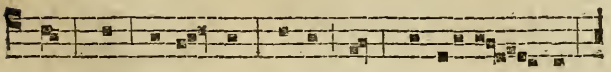


Reple- ti ſu- mus miſe-ri- cor diâ tu-

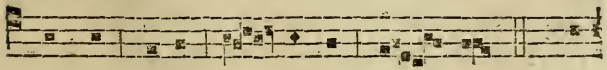


â, Do- mine ; & exulta- vimus, &

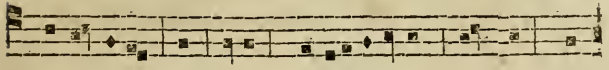
delecta- ti ſu- mus. * Læta-ti ſu-



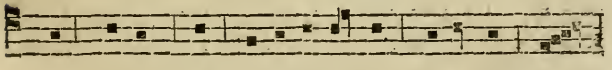
mus pro, di-e- bus quibus nos humili-aſ- ti,



annis quibus vi- dimus ma- la. ℣. Mo-

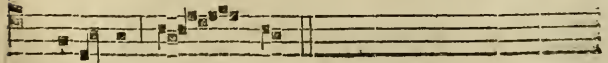


mentane-um & leve tribulati-onis noſ-træ, ſu-



prà modum in ſublimita- te æternum glo-

ri-æ pon- dus ope-ra- tur in no- bis.



* Leta- ti ſu- mus.

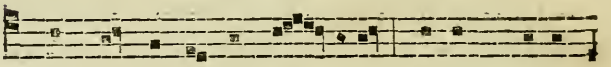
Chap. III. Art. V.

On a dans les anciens Livres grand nombre de Chants d'Hymnes du Mode Hypophrygien, & de pluſieurs eſpeces de Vers.

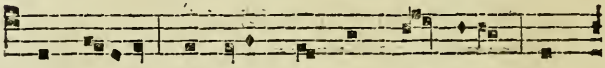
Les Chants pour les Vers Iambiques dimetres y ſont tres-communs ; mais il y en a peu qui ſoient aſſujettis à la Quantité du Vers. Il n'eſt pas difficile de remédier à ce défaut. Il eſt à propos auſſi qu'un Compoſiteur tâche d'éviter les répétitions de Chant dans la ſtrophe, & la reſſemblance d'un Chant avec un autre.

Voici un Chant ancien réformé, pour éviter la répétition & obſerver la Quantité.

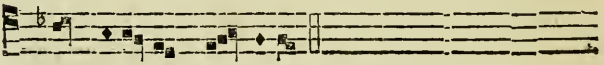
Iambe dimetre.



Nunc ſanc-te no-bis Spi- ritus Unum Patri



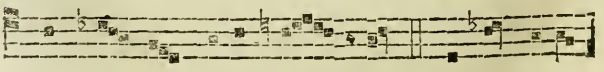
cum Fi-li o Dignare prom-ptus in- ge-ri Noſ-



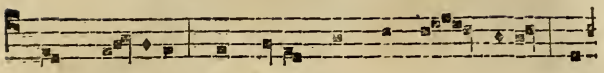
tro refu- ſus pec- tori.

Ce Chant eſt en uſage à Paris pour la Fête de la ſainte Croix, à Rheims, à Beauvais, à Auxerre & ailleurs ; l'entrée de l'Hymne eſt la même que celle de l'Hymne de la ſainte Vierge *O gloriosa Domina* ; la ſuite de ce premier Vers eſt entierement ſemblable au troiſiéme Vers, & le ſecond eſt auſſi entierement ſemblable au quatriéme ; quelque mélodie qu'on trouve, on ſent qu'il faut plus de diverſité.

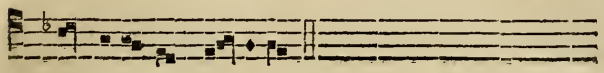
Tel eſt cet ancien Chant avec peu de difference dans les différentes Egliſes.



Nunc ſancte nobis Spi- ritus U-num Patri



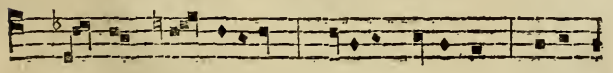
cum Fi-li-o Dignare promptus in- geri Noſ-



tro refu-ſus pec-tori.

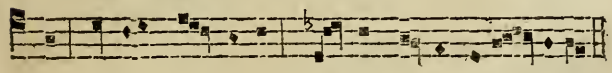
La ſeule inſpection ſuffit pour faire voir l'utilité du changement,

Chant d'Hymne de Vers Aſclépiades, réformé ſur la Quantité ou meſure du Vers.



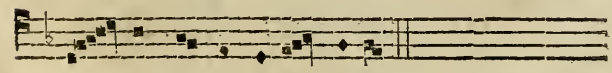
Cœ- lo quos e-adem glori-a conſecrat, Terris

vos e-adem concelebrat di-es: Læti veſtra ſi-



mul præmia pan-gimus, Du- ris parta labo- ribus.

ou comme à Sens :



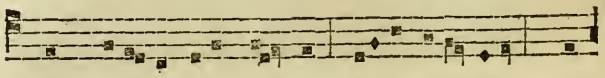
Du- ris par-ta labo- ribus.

Il ne paroît pas que la réforme gâte en rien la mélodie. A Cluny & dans quelques autres Egliſes, on termine ce Chant d'Hymne ſur le *re*, ce qui en fait un premier Mode : mais mal-à-propos & contre l'uſage des plus célébres Egliſes.

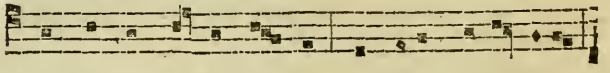
CHAP. III. ART. V.

Autre Chant ancien, dans lequel on réforme les répétitions & la Quantité, pour assujettir le Chant à la mesure du Vers.

Hymne de la Dédicace.



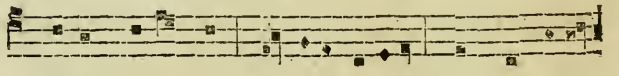
Urbs be-a-ta, vera pa- cis Visi-o, Jeru-salem, Quan-



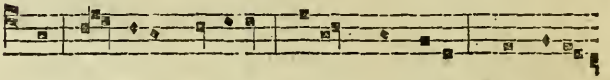
ta surgit! cel-sa sa- xis Conditur viven-tibus:

Quæ poli- vit, hæc coap- tat Sedibus su-is De-us.

Vers Alcaïques, à Paris.



Procul malig- ni ce- dite Spiritus; Nunc imperan-

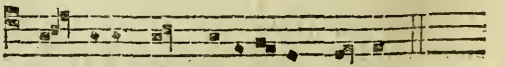


ti ce- dite Numini; Fessamque duris Magdale-

nen Parcite nunc agita-re pœnis.

La dureté du Chant du dernier Vers est ici évitée par la réforme faite à Sens.

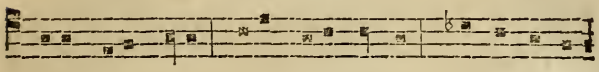
A Paris on chante.



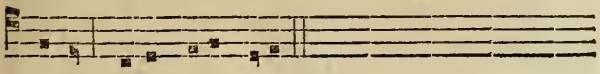
Par- cite nunc agi-ta-re pœ-nis.

Voici un Chant ſimple & coulant, pour ceux à qui le Chant du premier Mode, qui eſt dans tous les Livres, ne ſuffiroit pas. CHAP. III. ART. V.

Metre Brachycataleƈte.



Ave maris ſtella, De-i mater alma, Atque ſemper



Virgo Felix cœli porta.

§. II.

De la Tranſpoſition de l'Hypophrygien, appellée par quelques-uns IVe. *irrégulier, ou ſeconde eſpece du* IVe. *Mode : ou du Locrien.*

Le quatriéme Mode ſe tranſpoſe en l'élevant à la Quarte au-deſſus de ſa finale: pour lors il commence ſon Octave au *mi* E & la finit au *mi* e ; ayant la diviſion arithmétique, ſa Quinte eſt au-deſſus de ſa Quarte, ſa finale au *la* a, ſa Dominante à la Quarte au-deſſus *re* d. Ce Mode s'appelle Locrien, de l'eſpece de Chant Barypycne ou mineure inverſe: il a les mêmes proportions que le pur Hypophrygien, à l'exception de la note qui eſt immédiatement au-deſſus de ſa finale qui eſt *ſi* b. On doit remarquer que cette corde *ſi* varie dans cette eſpece, étant béquarre dans le corps de la Piece, & bémol à la fin lorſqu'il s'y trouve : ce qui fait reconnoître & marque ſon affinité avec l'Hypophrygien, & même ſon identité. *Th. Freig.*

Les Correcteurs du Chant Romain & quelques autres ont abbaiſſé ce Mode à la poſition de l'Hypophrygien ; mais pour cela, ils ont évité la chute du *la* au *ſi*, ſentant bien que ces notes ne peuvent ſonner comme *re ſi* ; d'autres, ont diézé le *ſi* afin de faire une tierce mineure au lieu d'une tierce majeure.

M. Herluiſon, Chanoine de Troyes, n'a pas connu

CHAP. III. ART. V.

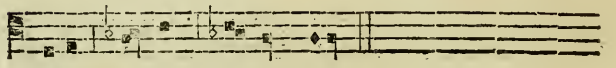
cette Tranſpoſition de l'Hypophrygien, lorſqu'il s'eſt eſforcé, dans une Diſſertation ſur les douze Modes du Chant Eccléſiaſtique, de l'adjuger à l'Hypo-Eolien, & a prétendu en trouver les notes eſſentielles dans le Verſet du Répons Graduel *Hæc dies*: en conſéquence de cette idée, il a rangé au ſecond Mode, ou plûtôt au dixiéme le vrai Locrien dans le Traité du Chant qu'il a fait imprimer à la tête du Pleautier & des Communs pour l'Egliſe de Troyes.

Quelques Egliſes, comme celle de Sens, pour diſtinguer le Locrien du quatriéme commun, l'ont appellé quatriéme irrégulier.

On ne trouve que des Antiennes de ce Mode, qui ont toutes la même tournure.

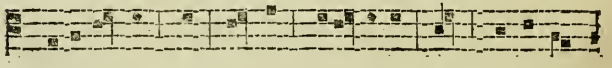
EXEMPLES.

Apud Dominum mi-ſericor- dia, & copio-ſa



apud e- um re-demptio.

Si tôt qu'une telle Piece approche de ſa fin, il faut que les notes qui ſe trouvent ſur la corde b aient le bémol, pour faire ſentir l'eſpece Baripycne.



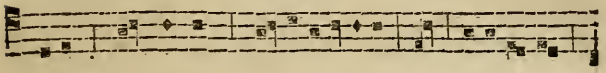
Benedic-ta tu in-ter muli- eres, & benedic-

tus fructus ventris tu-i.

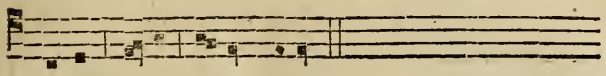
S'il n'y a point de note à la fin ſur la corde b, il faut en ſuppoſer, ou ajouter la Neume pour bien juger de ces ſortes de Pieces.

CHAP. III. ART. V.

Exemple de la maniere dont les Correcteurs Romains & autres ſe ſont ſervis pour réduire le Locrien à la poſition de l'Hypophrygien.



Apud Do-minum mi-ſericordia & copi-o-ſa



apud e-um redempti-o.

On voit que pour éviter la Tierce majeure qui ſeroit trop dure, ils ont deſcendu à la Quarte mineure ; mais on doit ſentir auſſi que ce n'eſt plus la même mélodie.

A Paris, on a conſervé le Locrien comme ſeconde eſpece du quatriéme Mode appellé quatriéme en A, on le rabbaiſſe quelquefois au vrai quatriéme.

Le Répons bref de Tierce du Dimanche, *Inclina*, à Paris, & *Da mihi intellectum* à Sens, eſt de ce Mode ; dans le Romain, ce Répons eſt Hypophrygien, mais il eſt moins ſonore, moins harmonieux; la corde *fa* ne pouvant être variée comme la corde *ſi*.

Tel eſt ce Mode marqué par ce Vers: *Et quandoque per A Quartum finire videbis.*

§. III.

De la ſeconde eſpece du IVe. *Mode appellée Hypomixolocrien.*

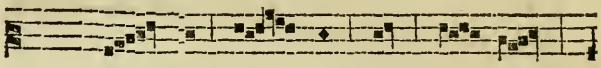
Les Anciens ont rejetté cette ſeconde eſpece du quatriéme Mode. Elle ſe forme de la diviſion arithmétique de la ſixiéme Octave qui eſt appellée bâtarde : elle s'appelle Hypomixolocrienne ; c'eſt-à-dire, Sous-locrienne ou quatriéme Mode dans les ſons aigus ; d'autres l'appellent Hypophrygienne. *Th. Freig.*

Quoique les Anciens aient rejetté cette eſpece de

CHAP. III. ART. V.

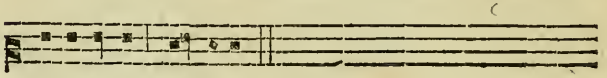
Chant, auſſi-bien que le double troiſiéme, dont nous avons parlé, néanmoins on trouve quelques exemples de celui-ci dans les Livres de Chant de Paris, de Sens, & peut-être ailleurs. Tels ſont l'Invitatoire du jour de Noël avec le Pſeaume *Venite* qui y eſt joint, raiſon pour laquelle cet Invitatoire & autres ſemblables, eſt marqué par *in* B, ce qui ſe trouve conforme à ce Vers: *Tertius & Quartus in B.*

Exemple du quatriéme in B.



Paris. Chriſ tus na- tus eſt no- bis,

* Ve- nite, a- dore- mus. *Pſ.* Ve- nite,



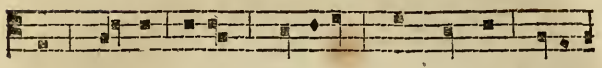
exultemus Domino.

Sens. Ver-bum ca- ro fac- tum eſt,

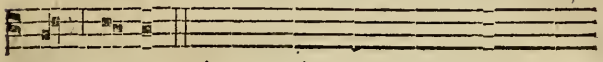
* Veni- te a- dore- mus. *Pſ.* Ve- nite.

On ſent combien il eſt aiſé de tranſpoſer ces Pieces à la poſition du quatriéme, en mettant le bémol comme eſſentiel.

On trouve encore le Chant des Répons brefs de l'Avent dans la poſition de l'Hypomixolocrien, comme le Répons bref des Complies.



In ma-nus tu-as, Domine, * Commendo ſpiri-



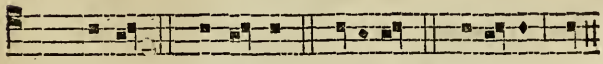
tum me- um, *&c.*

Exceptez ces deux exemples de Chant du Mode Hypomixolocrien, & un Répons des morts, ſçavoir *Subvenite*, on n'en trouve preſque aucun dans les Livres anciens & modernes.

§. IV.

De la Pſalmodie du quatriéme Mode.

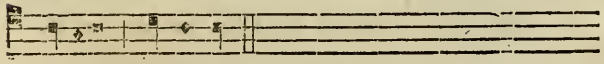
Intonation.



D.R. Dixit. Lauda- te. Credidi. Judi-ca me.

Médiation.

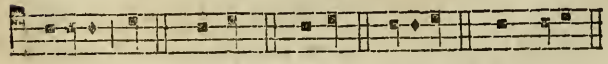
D. R. Domino me-o. * Dominum omnes gentes. *



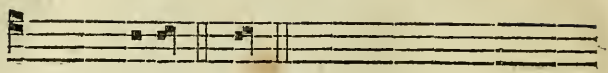
pu-eri Dominum. *

A Rouen & à Sens on ne fait point l'infléxion au *ſol.*

Exemples de monoſyllabes & noms hébreux non-déclinés.

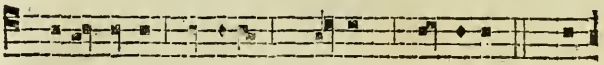


locutus ſum. * David. * Si-on. * Iſrael. * Ephrata. *

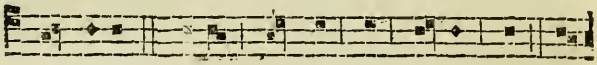


Rouen. David ſum.

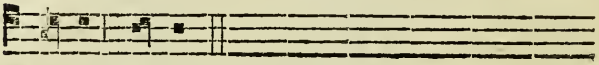
Pour les Cantiques Evangéliques, à Paris.



Bene-dictus Dominus De- us If- ra-el. * Ma-

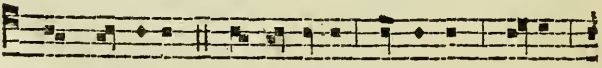


gni- ficat. mihi mag-na qui potens eſt * ſa-

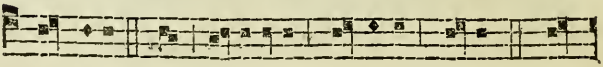


lu- tis no-bis.

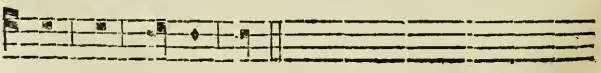
A Sens & à Rouen.



Magni- ficat. Be-ne-dictus Dominus De- us



If- ra-el. Et exultavit ſpi- ritus me- us. mag-

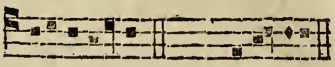


na qui po- tens eſt.

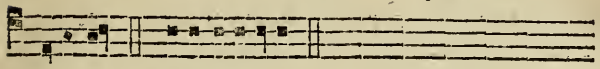
A Sens, ſi la Terminaiſon eſt en a, on chante les Cantiques comme les Pſeaumes, parce qu'une Pſalmodie ſolemnelle ne convient point avec une Terminaiſon ſi ſimple. On n'emploie point non plus cette Pſalmodie ſolemnelle à l'Office des morts.

Terminaiſons jointes aux commencemens des Antiennes.

Sens moderne. Terminaiſon donnée par M. Le Beuf.



4. a. *pour* Fide-lia.

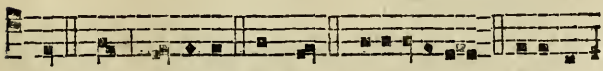


Eſa-ü. *Rouen.*

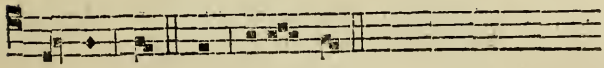
On a preſque par-tout abandonné cette Terminaiſon toute droite, on a mis en place celle du quatriéme en a de Paris, ci-après *p.* 287.

Sens ancien. Orléans, &c.

4. E. *pour* Cum Ju-dices. Cum apud

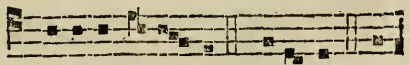


vos. Hæc vi-du-a. Omne. Pati-enti-a. Eripu-

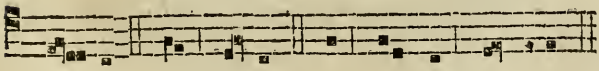


if- ti me. Cum eſſe- mus.

Orléans. Sens moderne. Rouen.



4. E. *pour* Vere-bar. In-

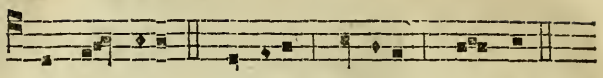


cli-na. In pa-ce. Qui ti-met Do-minum.

Sens ancien. Rouen.

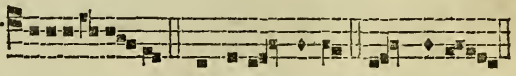
4. f. *pour* Domine De-us.

CHAP. III.
ART. V.

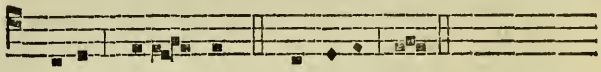


Appa- ru-it. Domine Dominus noſ- ter.

S. ancien.
Rouen.

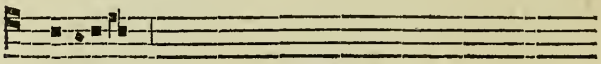


4. d. *pour* Domina- bĭtur. Beth-le-em.



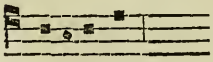
De-us cœlo- rum. Indu-e te.

Dans ces trois Terminaiſons, on fait à Rouen l'inflé-xion au *ſol*, comme.



ſeculorum, *&c.*

A Amiens on ne lie point deux notes ſur la derniere ſyllabe de *ſeculorum*, on chante ainſi :

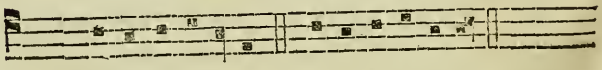


Amen eſt modulé ſuivant les différens cas.

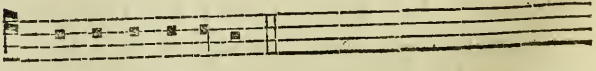
ſeculorum.

A Beauvais on chante de même pour les Terminaiſons en E.

Terminaiſons du Directoire Romain.

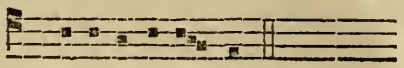


E u o u a e. E u o u a e.



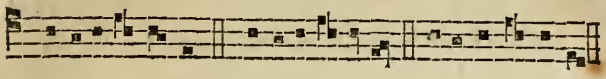
E u o u a e.

Autre Terminaiſon de Beauvais.

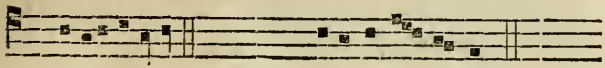


4. *in* J.

Terminaiſons à l'uſage de Paris.

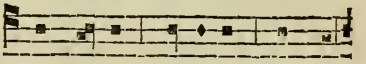


4. E. 4. f. *f.* 4. D.

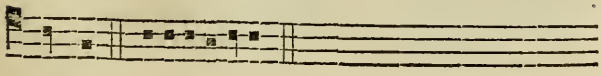


4. a. *ancienne.* E u o u a e.

Dans la même Egliſe autre Pſamodie.

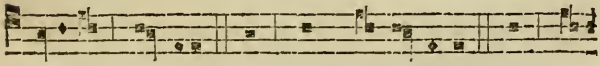


Lauda-te Dominum omnes

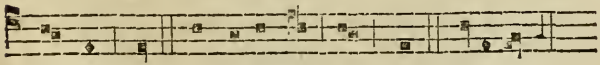


gentes. a. *a.*

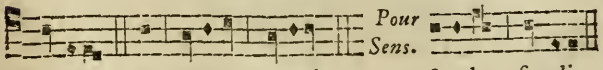
Exemples de breves & de monoſyllabes dans les Terminaiſons.



ſeculum ſe-culi. non commo-ve-bitur & præ-



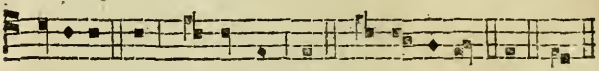
cin-xit ſe. convertuntur ad cor. ſecu-li.



ſeculi. in ſeculum ſeculi. ſeculum ſeculi.

CHAP. III. ART. V.

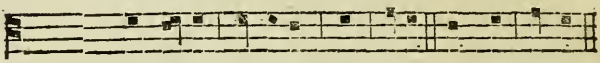
ſe- cu-li. ſe- cu-li. ſe- cu-li. in ſeculum



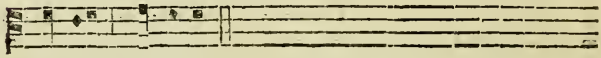
ſecu-li. & præ- cinxit ſe. præ-cin-xit ſe. ſe. ſe.

Pſalmodie du Locrien ou de la ſeconde eſpece du quatrieme Mode, appellé quatriéme irrégulier.

Intonation. *Médiation.*

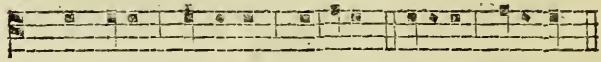


Paris. Lauda-te Dominum de cœlis.* omnes gentes.*

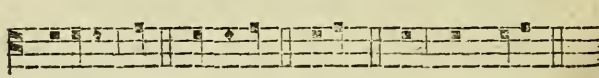


pu-eri Dominum.

A Rouen on ne fait point l'inflexion à l'*ut*.



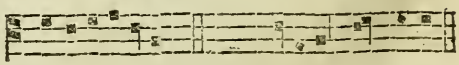
Sens. Laudate Dominum de cœlis.* pu-eri Dominum.*



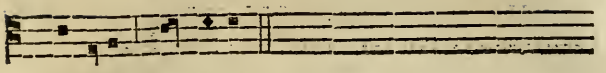
locutus ſum.* Iſra-ël.* Si-on.* in Ephrata.

Terminaiſons jointes avec les commencemens d'Antiennes.

P. S. Aux. Rouen.

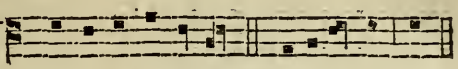


4. A. *pour* Quærite Do-minum. Cantate

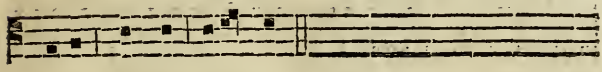


Cantate Do-mino

Sens. Paris ancien. Rouen.

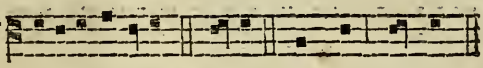


4. *irrégulier.* c. *pour* Benedic-ta tu.

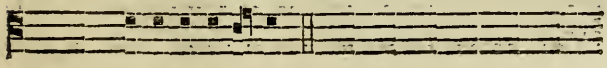


Sicut mirrha elec-ta.

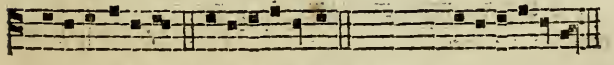
Sens. Paris. Rouen.



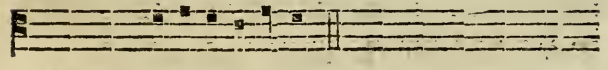
4. *irrég.* c. *pour.* Ero. Omnis ter-ra.



Rouen. E u o u à è.



Paris. 4. c. 4. d. *ou* 4. *d. d'autres* E u o u a e.



Auxerre. 4. d.

A Sens on ne chante point les Cantiques Evangéliques autrement que les Pseaumes sur le Locrien, parce que les Terminaisons en sont trop simples pour avoir une Intonation & une Médiation plus ornées.

A Paris, on donne dans ce Mode la Psalmodie solemnelle aux Cantiques Evangéliques, comme ci-devant en l'élevant à la position du Locrien.

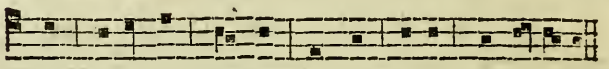
LES MODES mixtes du Phrygien & de l'Hypophry-

CHAP. III. ART. V.

gien ne font point une eſpece particuliere & ſenſible, ils empruntent l'un de l'autre, le premier pour s'abbaiſſer, l'autre pour s'élever; mais cela ne ſe fait que comme par échappée, ainſi que nous l'avons déja remarqué, & ces Pieces reviennent promptement à leur Mode naturel; ce qui fait qu'elles n'ont jamais été regardées comme une eſpece particuliere de Modes mixtes.

L'Hymne *Te Deum laudamus*, eſt du quatriéme Mode partout, mais d'une eſpece ſingulier: elle ne marque ſon Mode par la finale de ſes Verſets que vers le milieu, les premiers ſe terminent à la Tierce au-deſſus qui eſt médiante de ce Mode, quelques-uns à la Dominante. Ce Chant eſt plus orné dans l'Egliſe de Sens que dans toutes les autres. Nous en rapportons ici quelques verſets ſeulement pour en donner l'idée.

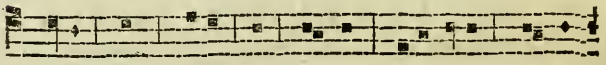
Le commencement eſt le même que dans les autres Egliſes.



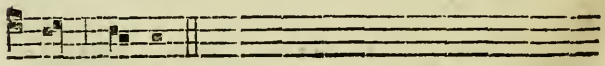
Te æternum Pa-trem omnis terra vene-ra-tur.

Ti- bi omnes Angeli ti- bi cœ-li.. po-teſta-tes.

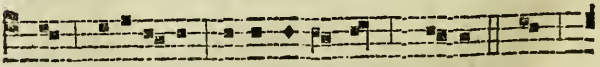
Les trois Chants de *Sanctus* enchériſſent l'un ſur l'autre comme à Paris.



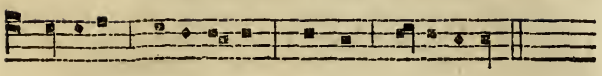
Pleni ſunt cœli & ter-ra majeſtatis glo- ri-



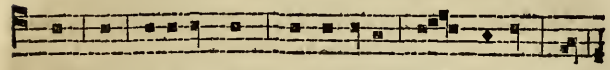
æ tu- æ.



Te glori-o-ſus Apoſto-lo-rum cho-rus. Te

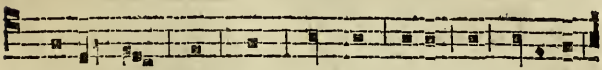


martyrum candida-tus laudat exercitus.

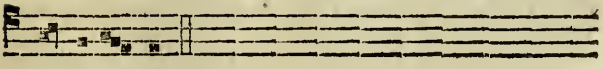


Tu ad liberandum ſuſcepturus ho- minem, non

horu-iſti Vir- ginis uterum.

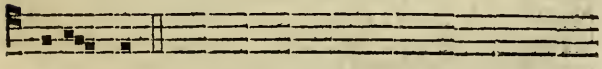


Æter- nâ fac cum ſanctis tu- is in glori-a

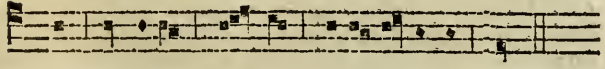


numera- ri.

Et rege e-os, & ex-tol-le il-los uſque in

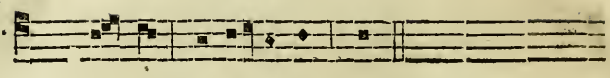


æter- num.



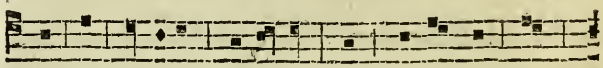
Per ſingulos di- es bene-di-cimus te.

A Beauvais depuis le Verſet *Per ſingulos dies* juſqu'au dernier, tous les Verſets de cette Hymne ſe terminent au *la* de, cette ſorte :

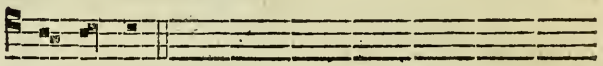


. . . di- es benedicimus te.

Le dernier ſe termine en Hypomixolocrien de cette ſorte :



In te Domine ſpera-vi, non confundar in



æ- ter-num.

Cette ſingularité eſt bien peu convenable au texte, qui étant déprécatoire, eſt bien mieux dans le grave que dans l'aigu. Quand on s'éloigne des uſages communs, il faudroit que ce ne fût que pour mieux faire.

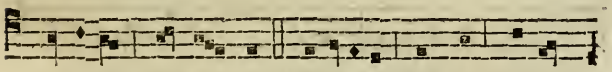
Le Symbole de la Meſſe *Credo in unum Deum* ne fait ſentir ſa finale qu'à la derniere note, mais par-tout il fait ſentir ſon Mode. Chez les Chartreux, la finale eſt marquée à tous les articles; chez les Bernardins elle eſt plus rare.

Il eſt encore d'uſage dans les Egliſes Gallicanes de chanter en Plain-chant la Généalogie de Jeſus-Chriſt, ſelon S. Matthieu, après le neuviéme Répons de l'Office Nocturne de Noël, & celle qui eſt ſelon S. Luc après le neuviéme Répons de l'Office Nocturne de l'Epiphanie; on les a données, ces Généalogies, dans le nouveau Miſſel de Paris avec leur Chant; on n'a pas cherché le Chant dans les Egliſes qui les avoient conſervées ſans interruption juſqu'à nous, comme à Sens & à Auxerre; on a apparemment ſuivi quelqu'ancien manuſcrit, ſans conſulter les autres Egliſes, auſſi le Chant de la Généalogie de Noël à Paris, n'eſt-il, quoique du même Mode, que dans les Egliſes de Sens, d'Auxerre & autres, d'une monotonie & d'une langueur inſupportable à l'oreille, enſorte qu'il vaudroit beaucoup mieux chanter cette Généalogie au ton ordinaire de l'Evangile, que de la don-

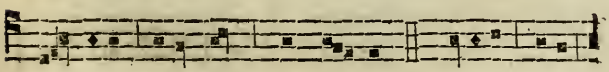
ner comme elle eſt notée dans ce nouveau Livre ; elle eſt de même dans le nouveau Miſſel de Troyes, mais cette Egliſe ne ſera jamais un grand modéle pour le Plain-chant. La Généalogie ſelon S. Luc, à Paris, eſt meilleure que celle de S. Matthieu, elle a auſſi d'ailleurs quelque choſe de plus grand & de plus majeſtueux.

On trouve dans le Chant de celle du jour Noël à Sens, qu'on a ſuivi aſſez éxactement à Auxerre, une attention pour le Chant, qui mérite d'être remarquée ici. Pour éviter la monotonie, on a très-diverſifié, on a auſſi pluſieurs fois ſorti de Mode, en paſſant du quatriéme au troiſiéme ; mais dans les cas ſinguliers, comme quand il s'agit de David, qui après Abraham eſt marqué par le S. Evangéliſte comme une époque qui demande une nouvelle attention ; enſuite quand il eſt fait mention de la tranſmigration à Babylone, autre époque remarquée auſſi par l'Evangéliſte ; enfin quand il s'agit de S. Joſeph, derniere époque. Les différentes modulations dont on s'eſt ſervi pour ces différens âges, (ce qui n'a pu ſe faire ſans une attention particuliere,) réveillent l'Auditeur.

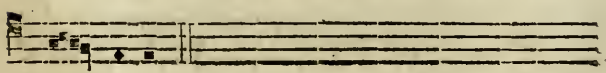
Ce Chant mérite d'être conſervé, comme ancien Rit des Egliſes des Gaules. Pour ne pas trop charger cet Ouvrage, on n'en donnera ici que les principaux traits, ſuivant le Miſſel de Sens, dont l'ancienne Province ſuivoit le Rit & le ſuit encore en beaucoup de choſes, & ſur-tout l'Egliſe d'Auxerre.



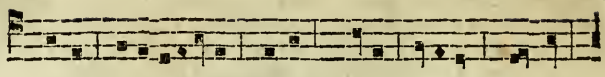
Dominus vo-biſ-cum. Initi-um ſancti Evan-



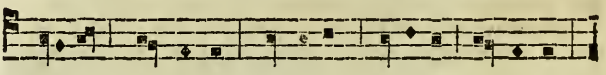
ge- li-i ſecundùm Matthæ- um. ℟. Glori-a tibi,



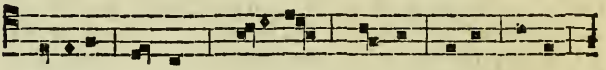
Do- mine.



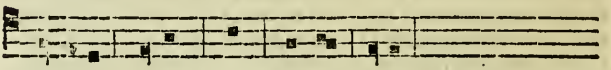
Liber generationis Jeſu Chriſti fili-i Da-vid,



fili-i A-braham. Abraham genu-it I-ſa-ac

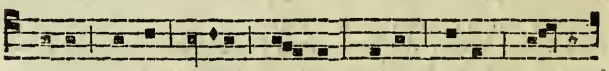


I ſa-ac autem genu-it Ja-cob. Jacob autem



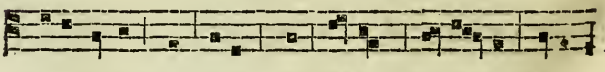
genu-it Judam, & fratres e-jus . . . . .

On trouve juſqu'ici les différentes tournures de Chant pour diverſifier.

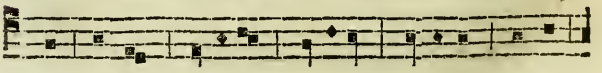


Obed autem genuit Jeſ- ſe. Jeſſe autem ge- nu-

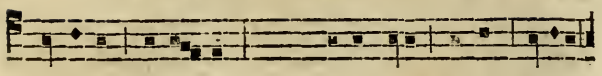
it Da- vid regem. David autem rex ge- nuit



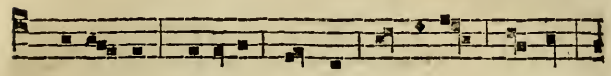
Salomonem ex e-a quæ fu- it U-ri- æ. Salo-



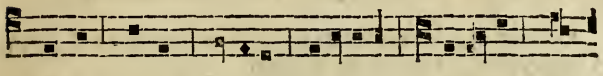
mon autem genu-it Robo-am. Roboam autem



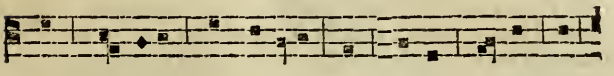
genu- it Abi- am..... Ezechi-as autem genuit



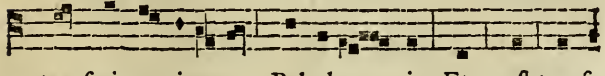
Manaſ-ſen. Manaſſes au-tem ge-nu- it Amon.



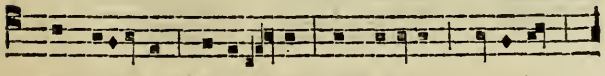
Amon autem genu-it Jo-ſi-am. Joſi-as au-



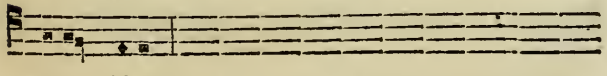
tem ge-nu-it Jechoni-am, & fratres e-jus in



tranſmigra- ti-o-ne Babylo- nis. Et poſt tranſ-

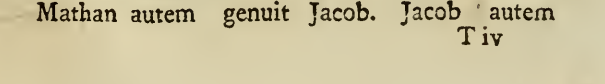


migrationem Babylo-nis Jechoni-as genu-it

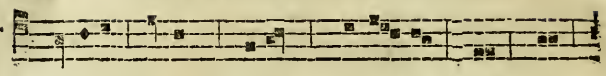


Sala- thi-el.

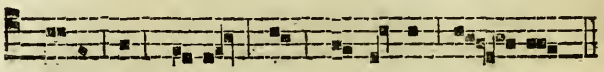
On trouve ici la tranſition du quatriéme au troiſiéme Mode aux ſons les plus aigus, pour exprimer une tranſmigration de peuple. Un Compoſiteur doit remarquer comment cette élévation eſt préparée par dégrés pour la rendre facile & agréable, comment auſſi on revient au Mode qu'on quitte.



Mathan autem genuit Jacob. Jacob autem



genu-it Joſeph virum Mari- æ, de qua



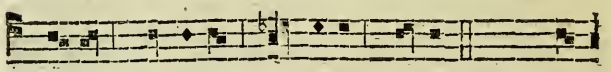
na- tus eſt Je-ſus qui vo-ca- tur Chriſ- tus.

On ſent que les réformes faites anciennement dans ce Chant, ſont de main de Maitre.

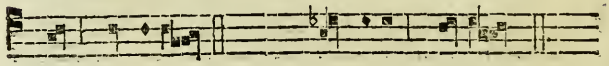
Il y a lieu de croire que dans chaque Egliſe un peu célébre, on trouveroit quelque Piece de Chant particulier, dont le goût ſeroit exquis & très-utile à ceux qui ſont chargés de compoſer les Chants des nouveaux Bréviaires.

Pſalmodie des Introïts du quatriéme Mode.

Intonation & Médiation.

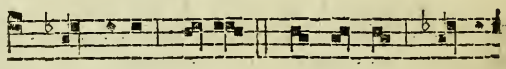


Di-xit Dominus Do- mino me- o. *Paris.* Di-

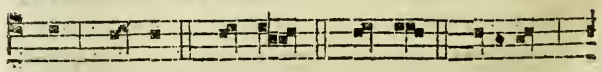


xit Dominus. * *Sens.* Do-mino me- o.

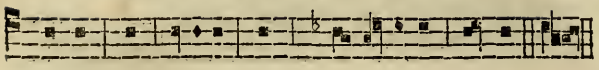
Rouen & Auxerre.



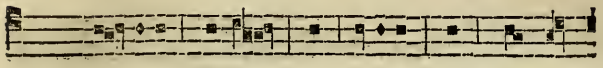
Do- mino me- o. * Me-mento Domi-



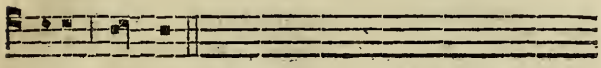
ne, Da-vid. * Da-vid. * Da-vid. * Glori-a



Patri, & Fili-o, & Spi-ri-tu-i - ſancto. * to. *

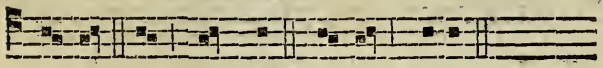


Paris. Glo-ri-a Patri, & Fi-li-o, & Spi- ri-

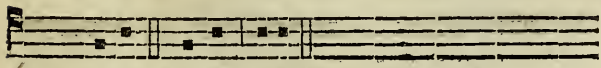


tu-i ſancto.

Repriſe du Verſet.



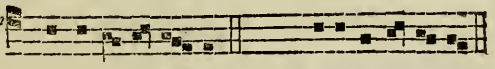
Se-de. & om-nis. Si-cut e-rat



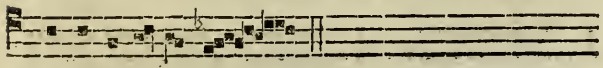
Sens. Sede. Sicut erat.

Terminaiſons.

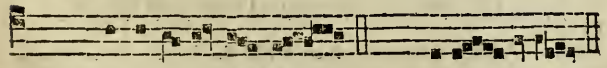
Sens. Rouen & autres.



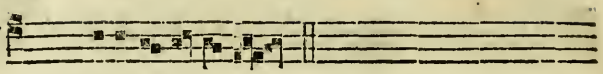
E u o u a e. *Paris.* E u o u a e.



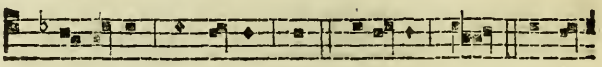
E u o u a e.



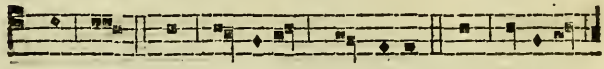
Sens. E u o u a e. *pour* Reſur- rexi, & autres ſemblables.



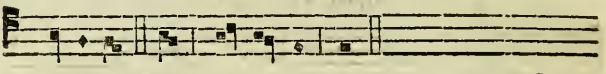
Rouen. E u o u a e.



de-co-rem indu- tus eſt. * indutus eſt. * indu-



tus eſt. * in a- tri-a Do- mini. * in atri-a



Domini. * & præcin- xit ſe.

ARTICLE VI.

Du cinquiéme Mode & de ſes différentes eſpeces.

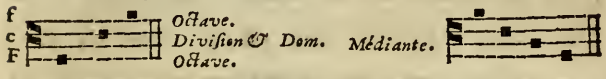
§. I.

Du Lydien ou Hyperlydien.

LE cinquiéme, dans l'ordre des Modes du Chant, eſt le Lydien ou Hyperlydien. Il eſt formé de la ſixiéme Octave, dont il eſt la diviſion harmonique; il eſt Authente, Majeur, & Impair, de l'eſpece de Chant Oxipycne.

Son Octave commence au *fa* F ſa finale, & ſe termine au *fa* f: ſa diviſion eſt à la Quinte de ſa finale, & cette Quinte eſt ſa Dominante. Ce Mode, outre ſa finale, a ſes repos ſur ſa Dominante, ſur ſa Médiante qui eſt à la Tierce au-deſſus de ſa finale. Ne pouvant

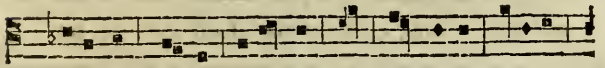
avoir de repos sur le Sémi-ton au-dessous de sa finale, il en a quelquefois sur le Ton au-dessus, qui est *Sol*, mais rarement.



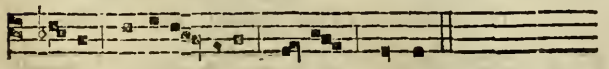
Ce Mode est agréable & propre à exprimer les grandes joies. Les textes qui marquent la victoire & le triomphe lui sont propres. On l'emploie aussi avec succès dans les Dialogues qui doivent être animés, comme il est aisé de le sentir dans le Chant de la Passion: il est aussi déprécatoire, pressant & affectueux, propre à marquer la confiance. Il a ses progressions vives, animées, éclatantes; il admet en descendant beaucoup de douceur, ce qui se fait par le bémol qui est souvent nécessaire dans ce Mode pour éviter le Triton qui se trouveroit du *si* au *fa*, & du *fa* au *si*; c'est pourquoi quelques-uns le croient souvent mêlé avec l'Ionien sa seconde espece, dont nous parlerons ci-après: mais quand il a quelque béquarre à sa Quarte, il est bien certain qu'il n'est point Ionien, qui ne peut admettre de béquarre à la Quarte au-dessus de sa finale sans changer de nature.

EXEMPLES.

Antienne simple, tirée de l'ancien Antiphonier de Paris, au jour de sainte Marie sœur de Lazare.

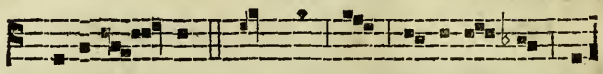


Dilectus me- us elec-tus ex mil- libus: labi a

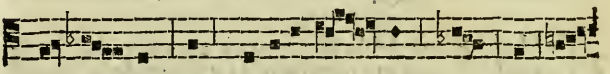


e-jus distillan-ti-a mirrham primam.

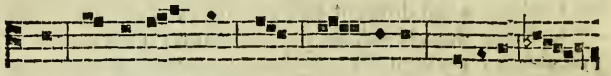
Antienne ſolemnelle du jour de l'Epiphanie, à Sens.



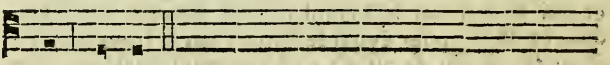
Mani-feſ- tè mag-num eſt pi-e-ta- tis Sa-



cramen-tum, quod manifeſta- tum eſt in car-



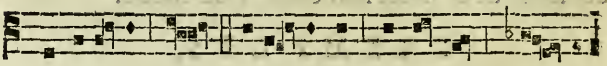
ne, præ-dica- tum eſt Gen-tibus, creditum eſt



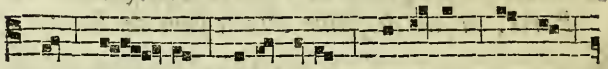
in mundo.

Répons tiré auſſi de l'ancien Antiphonier de Paris.

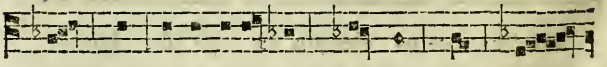
2. Répons du Vendredi Saint.



Suſcita-ti ſunt falſi-loqui adver-ſus fa-ci-



em me- am, colle-gerunt furo-rem ſu-um

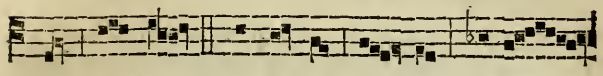


in me, infremue-runt contra me den-

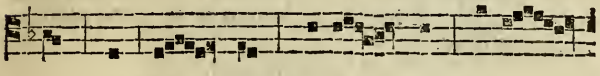
tibus; *Sati-a ti ſunt pœ-nis me- is.

Le Verſet ſur la routine propre à ce Mode.
On peut appeller cette Piece un modéle parfait.

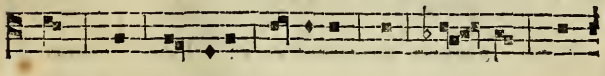
Dialogue en Répons : le Vendredi Saint à Sens.



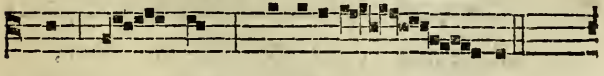
Quem vul- tis dimit-tam vo- bis ? Barra-



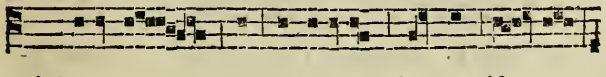
bam, an Je- ſum ? Dixe- runt: Barra-



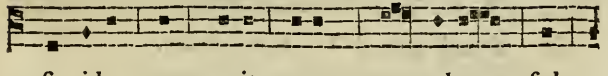
bam. Quid i- gitur fa-ci-am de Je- ſu ? Di-



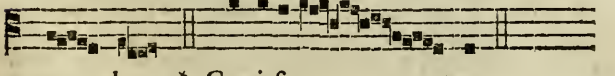
cunt om- nes. * Crucifiga- tur.



℣. Rogamus ut occidatur homo iſ- te,

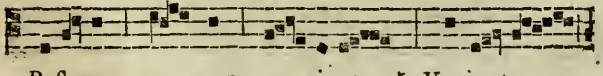


ſiquidem non quærit pacem po- pulo, ſed

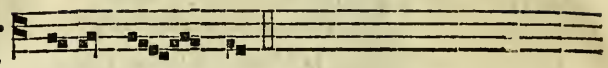


ma lum. * Cruci-figa tur.

Invitatoire ſolemnel.



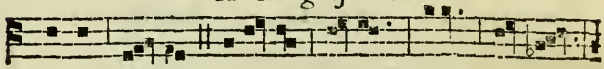
Paſtorem mag- num o- vi-um, * Veni- te



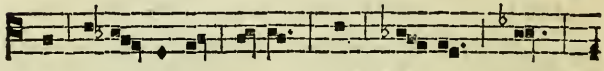
ado- re- mus.

Voici une Antienne & un Répons tirés du nouvel Antiphonier de Beauvais. Antienne du cinquiéme Dimanche après l'Epiphanie, dans laquelle on trouve la nobleſſe des expreſſions, la juſteſſe qui convient aux différens membres de la phraſe, le ſens de la lettre parfaitement exprimé.

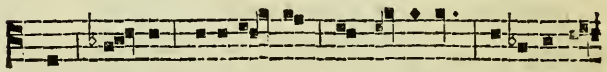
A Magnificat.



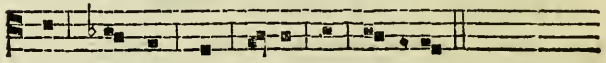
Servi au- tem dixe-runt e- i: Vis, i- mus



& colli- gimus e- a? & a- it: Non,



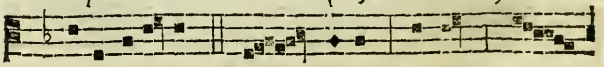
ne for- tè colligen-tes zi- za- ni- a e-radice-



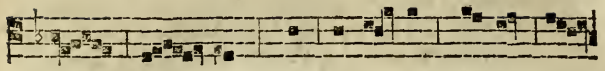
tis ſi-mul cum e- is & tri-ticum.

On voit qu'on a employé les points pour marquer les repos, ce qui eſt une nouveauté, la ſeule tournure du Chant ſuffiſoit; on s'apperçoit auſſi que quand les notes ſont doublées à propos ſur une même ſyllabe, elles font un très-bon effet, tant pour la mélodie que pour l'expreſſion.

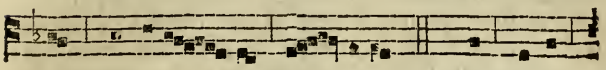
Repons du Commun de pluſieurs Martyrs.



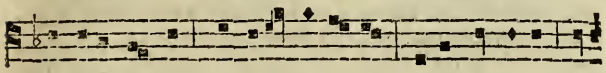
Decantave-runt, Do- mine, nomen ſanc-



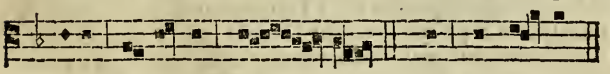
tum tu- um, * Et victri-cem manum tu-



am laudave- runt pa- riter. ℣. In multo

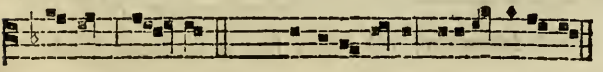


experimento tribula- ti-o-nis, abundanti-a gau-



di-i ipſo- rum fu- it. * Et victri- cem.

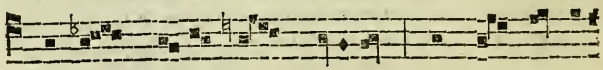
Cette Piece de Chant eſt parfaitement belle. Nous n'avons changé que les notes de la derniere ſyllabe de *tuam* qui étoient *re ut*, parce qu'il nous a paru que ces mots *Et victricem manum tuam* ſembloient être régis par *Decantaverunt*, au lieu qu'ils ſont le cas du verbe *laudaverunt*: dans le Verſet, nous avons autrement diſpoſé les mêmes notes qui étoient ſur ces mots *experimento tribulationis* qui doivent être liées inſéparablement & qui faiſoient un petit repos après *experimento*. Il ſera plus aiſé de juger de l'utilité des changemens en voyant la premiere diſpoſition de mots: la voici:



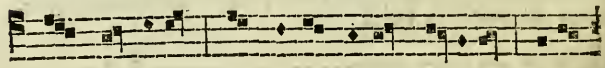
ma-num tu- am. experimento tribula-ti-o-nis.

On trouve dans le nouvel Antiphonier de cette Egliſe un Chant mâle, mélodieux & Grégorien. On y voit que l'Auteur a eu intention d'éviter les contre-ſens, les mauvaiſes conſtructions & les fauſſes expreſſions, & qu'il y a réuſſi en pluſieurs endroits. S'il a employé des Pieces tirées des autres Egliſes, il ne les a pas toujours ſuivies

ſans examen, il en a corrigé avec ſuccès & perfectionné quelques-unes. Il a enrichi cet Antiphonier de beaucoup de Chants propres pour les Verſets des Répons. Dans les Pieces qu'il a imitées des Chants précédens, il ne s'eſt pas aſſujetti à une imitation ſervile; néanmoins ces anciens Chants ſont reconnoiſſables. Il faut cependant avouer qu'il y a des choſes contraires au goût Grégorien, par exemple, dans le premier Mode on trouve ſouvent des élévations juſqu'à la Tierce au-deſſus de l'Octave, ce qui ne doit être admis que pour des expreſſions tout-à-fait extraordinaires, qui ſont très-rares. On n'a point obſervé de faire breves les dernieres ſyllabes d'un mot ſuivi d'un monoſyllabe, c'eſt une délicateſſe de moins. A l'égard des Hymnes, on s'apperçoit qu'on a gardé le plus qu'on a pu des anciens Chants, mais ſans en corriger les défauts qui bleſſent la Quantité, & on n'a point penſé, même dans les nouveaux Chants, a faire ſcander le Vers par le Chant : les notes de quelques-uns des anciens Chants d'Hymnes ſont plus multipliées que dans les Antiennes. On trouve de ces anciens Chants connus dans les autres Egliſes, tout défigurés, durs, de mauvais goût, ſi groſſierement tournés, qu'ils perdent toute leur beauté : en voici un exemple :



Verbum ſu-per-num prodi-ens, Nec Pa- tris lin-



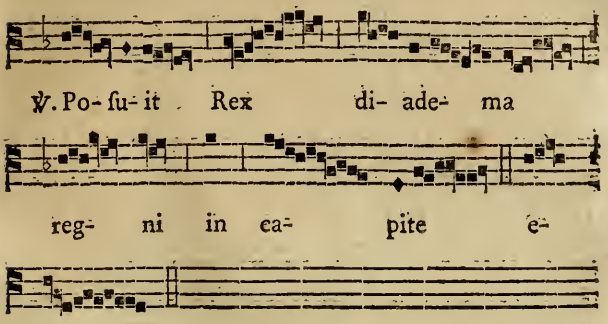
quens dexteram, Ad opus ſu-um ex-i-ens, Venit-

ad vi- tæ veſ-pe-ram.

Il y a quelques Terminaiſons de Pſalmodie dures & baroques qui ſont apparemment de l'ancien Chant de cette Egliſe, ce qu'on auroit dû corriger. On a retranché

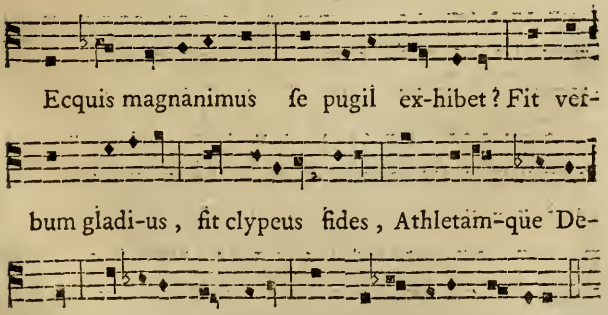
ché des Pieces tirées de Paris les petites cadences ou périéléſes, ſi multipliées dans les Verſets des Répons. (On a fait la même choſe à Amiens,) & il ne paroît pas douteux que les autres Egliſes feront de même.

On croit qu'on peut ici donner pour exemple de Chant baroque le Verſet de l'*alleluia* de l'Aſſomption, dans l'ancien & le nouveau Graduel de Paris.



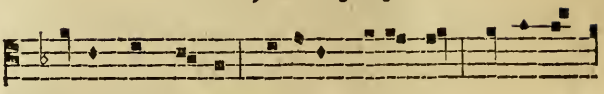
On a pluſieurs Hymnes de ce Mode dans les Livres nouveaux, mais très-peu dans les anciens.

Vers Aſclépiades.

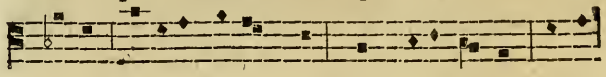


Vers Saphiques.

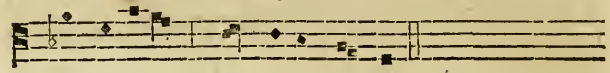
Rouen, à l'Aſcenſion.



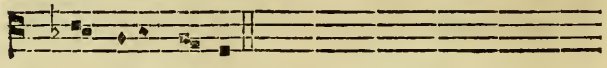
Chriſte quem ſc-des revocant pater-næ Splendidos



orbis renovas tri-umphos, Cum via tentas homi-



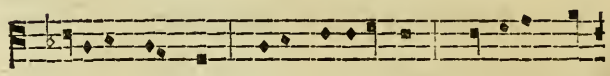
ni negatâ Scan-dere cœ-lum. *On a réformé*



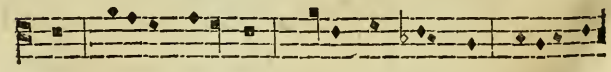
Scan-dere cœlum. *pour éviter le Triton.*

Vers Saphiques.

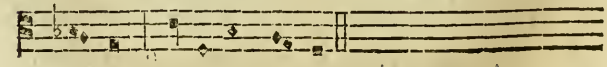
Paris & Beauvais, à la Viſitation.



Cœteri numquam, niſi vagi-endo Primitus vo-



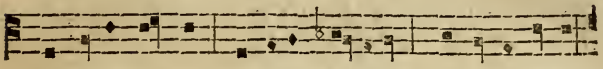
cem pueri profundunt: Unus in cunctis alacris Jo-



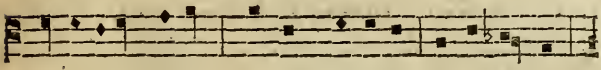
annes Prævenit ortum.

Chant de Vers Alcaïques

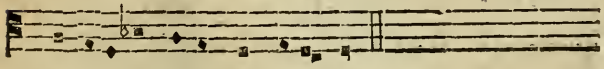
[On n'en peut donner de plusparfait que celui de *Stupete gentes*, mais il semble qu'on ne doit pas le rendre trop commun; ce Chant est connu de tout le monde.]



Confector ic- tus si tibi de-fu-it, Nil inde laudi

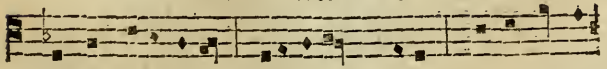


detrahitur tu-æ: Mortem voluntas antever- tit;

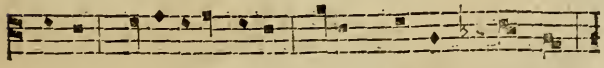


Martyri-um facit hæc voluntas.

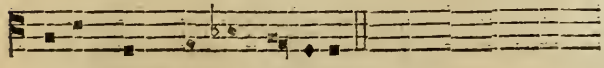
Vers Phérécraces.



Vos, ô Pontifices præsidi-um gregis, Nostri tangit

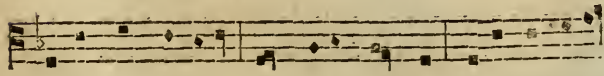


amor, Sollicitos tenet: Olim quæ cor adus- sit,

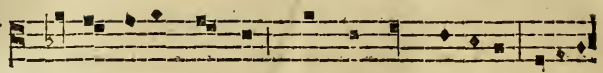


Urget nunc quoque ca- ritas.

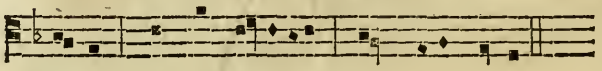
Vers Alcmane.



O vos cum citharis jun- gite can- tus, Cives æthere-

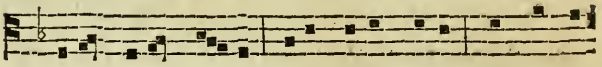


i; fe-mina ſanc-tis Quondam pulſa adytis, debita



cœ-lo Nunc ad ſi-dereas tranſ-volat arces.

Metre Brachicatalecte. Rouen.



Ave maris ſtel-la Dei mater alma Atque ſem-

per Vir-go, Felix cœli por-ta.

(1) Le cinquiéme Mode ne ſe tranſpoſe point à la Quarte au-deſſus de ſa finale, parce que ſon Octave, ainſi élevée ſeroit *fi*, *fa*, *ſi*, b, f, bb, qui eſt une Octave bâtarde & rejettée.

§. II.

De la ſeconde eſpece du Ve. *Mode*, ou *du* XI. *Mode, appellé Ionien.*

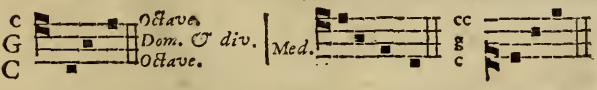
Ib. Freig. La ſeconde eſpece du cinquiéme Mode, appellée Ionienne ou Hyperïonienne & Iaſtienne ou Hyperïaſtienne, eſt formée de la troiſiéme Octave, dont elle eſt la diviſion harmonique. C'eſt cette Octave qui conſtitue l'onziéme Mode qui eſt Authente, Impair, Majeur, de l'eſpece de Chant Oxipycne.

Les Modernes, dans la réduction des Modes à huit, ont attribué celui-ci au cinquiéme, parce qu'il a la même progreſſion d'Octave, & la même diviſion, ſçavoir, la Quarte au-deſſus de la Quinte dans le même ordre;

(1) Erreur ! Poiſſon oublia que la transposition à la quarte au dessus, emporte avec elle la necessité d'un bémol essentiel à la clef. Alors il n'y a plus octave batarde. Dans la transposition du cinquiéme mo

mais la Quinte n'eſt pas ſemblable : car elle a le Sémi-ton de la Tierce à la Quarte *ut re mi fa*, au lieu que dans la premiere eſpece, ou le Lydien, le Sémi-ton eſt de la Quarte à la Quinte *fa ſol la ſi ut* ; le *fa* & le *ſi* ne peuvent ſonner de même. On voit que pour mettre ce Mode dans la poſition du Lydien, il lui faut par-tout & invariablement un bémol comme eſſentiel. Telle eſt la ſeconde eſpece du cinquiéme Mode, que les Anciens connoiſſoient pour onziéme Mode. Son Octave eſt d'*ut* C à *ut* c, & ſa Dominante au *ſol* G. On peut auſſi le mettre à l'Octave au-deſſus, pour lors ſon Octave ſera de c à cc, & ſa Dominante à g. Sa médiante & ſes repos ſont de même que dans la premiere eſpece.

Octave. *Notes eſſentielles.* *Autre Octave.*



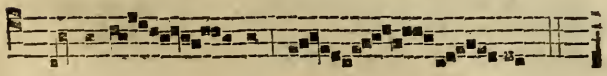
L'Octave, portée à la double Octave, eſt très-rare.

Ce Mode a les mêmes qualités & les mêmes propriétés que le Lydien : comme il a toujours ſa Quarte mineure au-deſſus de ſa finale, il eſt ordinairement plus affectueux ; il eſt auſſi majeſtueux, pompeux, très-propre à la congratulation, à l'action de graces, à l'admiration. Les ſaillies s'expriment heureuſement par ce Mode.

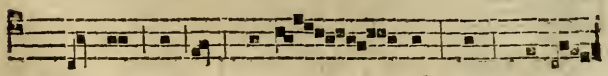
EXEMPLES.

Chant d'un *Alleluia* ſur l'onziéme Mode.

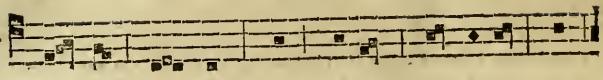
Au jour de S. Pierre 29 Juin, à Sens.



Al-le-lu ia.

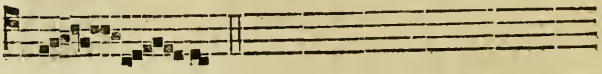


℣. E-go non ſum turba- tus, te paſto-



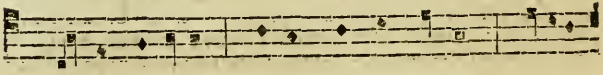
rem ſe-quens; & di-em ho-minis non

de-ſidera vi, tu ſcis

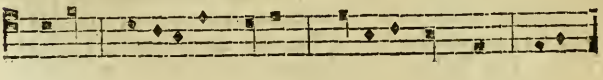


On trouve pluſieurs autres exemples de ce Mode dans les nouveaux Graduels de Sens & d'Auxerre.

Hymne de Metre Saphique.



Chriſte, Paſtorum caput atque Princeps, Præſulis

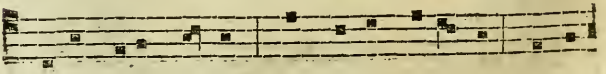


feſtam venerata lucem Debitis ſupplex tu-a

templa votis Turba frequen-tat.

Pour le metre Brachycatalecte, dont on ne trouve d'exemple que l'ancienne Hymne *Ave maris ſtella.*

Chant tiré du nouveau Proceſſionnal de Sens.



Ave Radix Jeſſe, Quæ Patris æter-ni Verbum

carnem fac- tum Peperiſti Vir- go.

Le Mode Ionien, auſſi-bien que le Lydien, eſt très-fécond pour les Chants Lyriques & pour les Proſes : celle de l'Aſcenſion & autres en ſont la preuve & doivent ſervir de modéle.

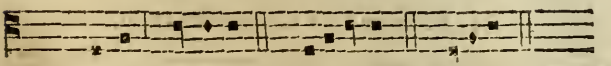
On ſent que la Tranſpoſition de l'Ionien à la Quarte au-deſſus de ſa finale, en feroit un Lydien, en lui donnant le bémol par-tout ; c'eſt ce qu'ont fait les Modernes, en le réduiſant au cinquiéme Mode. De même, ſi on tranſpoſoit à la Quarte l'Octave c, cc, ce ſeroit la même poſition que ſur le Lydien : l'Octave ſeroit f, ff, la Dominante & la diviſion ſeroient cc : poſitions inutiles & qui ne pourroient qu'embarraſſer. (*)

§. III.

De la Pſalmodie du Ve. *Mode, de quelque eſpece qu'il ſoit.*

Le différentes eſpeces du cinquiéme Mode, ont dans le Romain & dans pluſieurs autres Antiphoniers la même Pſalmodie. Dans les anciens Livres, on ne lui trouve qu'une Terminaiſon en a qui eſt incomplette & qui ſervoit à toutes les Antiennes, même aux Introïts. On en a donné dans pluſieurs Antiphoniers de nouvelles, qui ſont plus variées & plus ſolemnelles : elles peuvent toutes ſe chanter ſur la même poſition, mais il faut néceſſairement le bémol à pluſieurs.

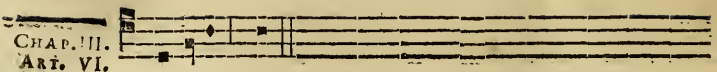
Intonation.



D. R. Dixit Dominus. Confitebor. Credidi.

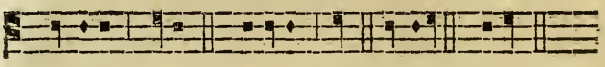
(*). Contradiction et erreur. Pisson dit page 299 que ce qui distingue l'Ionien du Lydien, c'est la quinte qu'a celui-ci d'avoir le si bémol. Donc la transposition de l'Ionien à la quarte au dessus avec le bémol essentiel ne peut jamais faire un Lydien. C'est un Ionien pur, noté une quarte plus haut, qui ne peut jamais avoir de bémol.

CHAP. III. ART. VI.

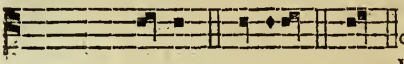


Judica me.

Médiation.



Domino me-o. * locutus ſum. * Iſrael. * Si-on. *



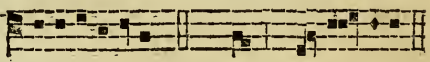
On ne lie les notes que pour le premier verſet ſeulement.

Rouen. me- o. * Iſra-el. * ſum.

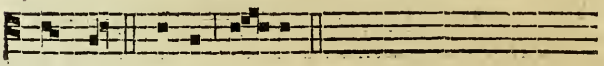
A Sens, aux Cantiques Evangéliques *Benedictus* & *Magnificat*, tous les verſets ſe chantent comme le premier.

Terminaiſons jointes au commencemens d'Antiennes.

Univerſelle. Unique à Rome.



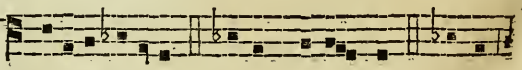
5. a. *pour* Non præ-te- ri-it.



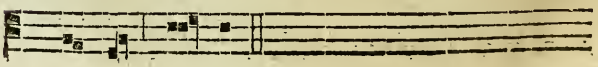
Ec- ce. Ecce tu- li.

Et pour toutes les Antiennes qui ne commencent pas par bémol.

Sens moderne.

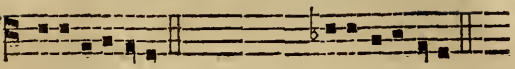


5. F. *pour* Redempti-o- nem. Vivit



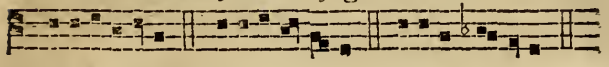
Chriſ- tus De- o.

Auxerre moderne.

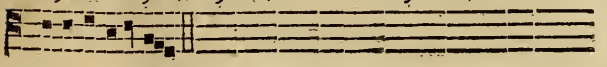


5. F. *Beauvais* E u o u a e.

Terminaiſon à l'uſage de Paris.



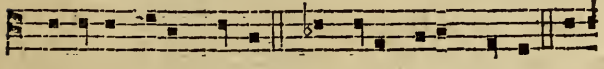
5. a. *ou* 5. *a.* 5. F. 5. C.



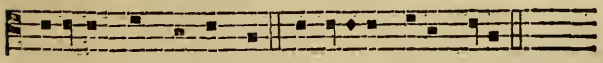
Ancien

Rouen n'a admis que deux Terminaiſons, l'incomplete en a & la complelette en F ou C.

S'il ſe trouve deux monoſyllabes ou plus, ou des noms hébreux indéclinables, on n'y a aucun égard à la Terminaiſon, & on doit les chanter ainſi

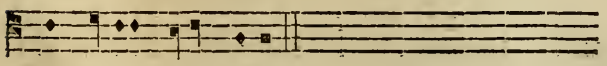


loquebar pacem de te. loquebar pacem de te. in-



clinavi ex hoc in hoc à faci-e De-i Jacob.

On ſent dans la Pſalmodie de ce Mode, comme dans celle des autres, la mauvaiſe grace des terminaiſons des mots hébreux tournées comme les monoſyllabes, par exemple



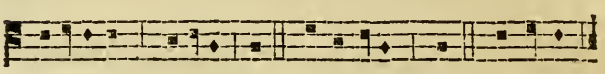
à faci-e De-i Jacob.

Quoique l'Egliſe de Paris chante de cette derniere façon les noms hébreux, elle n'en n'eſt pas de moins mau-

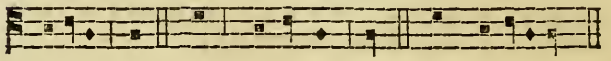
vaiſe grace. C'eſt eſtropier ces mots, ou les faire pro-
CHAP. III. noncer d'une maniere choquante.

ART. VI. Les nons hébreux & indéclinables auſſi-bien que les monoſyllabes chantés à la médiation différemment des autres termes, n'a rien de choquant; l'oreille ſe plaît dans cette diverſité, mais elle n'eſt nullement contente de la différente tournure qu'on leur donneroit à la Terminaiſon. Cette mauvaiſe tournure n'eſt pas moins diſgracieuſe dans les autre Modes.

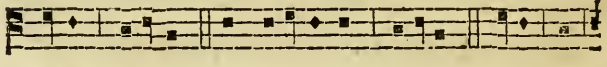
Breves & Monoſyllabes uniques dans les Terminaiſons.



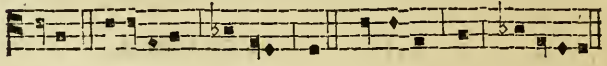
luciferum genu-i te. corripi-as me. frumenti



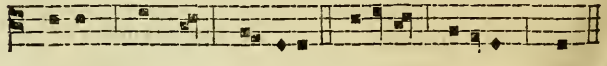
ſati-at te. & præcinxit ſe. comm-vebitur.



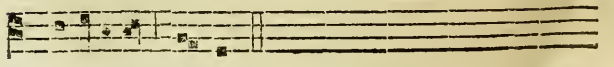
pedum tuorum. longitudinem di-erum. tu-um in



pace. luciferum genui te. Domino in læti-ti-a.



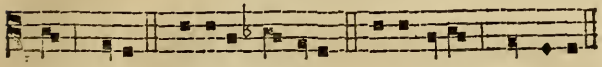
e-um omnes po-puli. doloſo erue me.



Spiritu-i- ſancto.

Cette derniere Terminaiſon a quelque choſe de baroque, de dur & de trop difficile exécution dans une Pſalmodie courante ; auſſi paroit-il qu'on l'a rendue fort rare dans les Offices.

E u o u a e. luciferum ge-nu-i te. ſaluta-

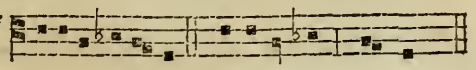


ri meo. genera- ti-ones. exaltavit humi-les.

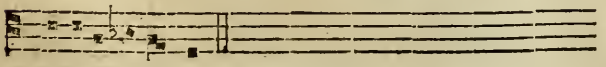
Spiritu-i- ſancto.

Quoique les deux notes liées ſur l'antépénultiéme ſyllabe de cette Terminaiſon ſoient fort belles & fort douces, néanmoin dans le cours de la Pſalmodie elles ont quelque choſe de gêné ; ce qui fait que quoiqu'il y ait long-tems qu'elle ſoit en uſage à Paris, le peuple double la pénultiéme préférablement à l'antépénultiéme ; en effet, on ſent qu'on eſt gêné ſur *ſalutari* en donnant les deux notes ſur *ri*, la même choſe eſt ſenſible auſſi ſur les autres exemples ſemblables, ce qui apprend qu'il eſt quelquefois bon de conſulter le goût du public. C'eſt pour cette raiſon, qu'à Sens, on a mis ces notes liées ſur la pénultiéme, de cette ſorte :

Sens moderne & Beauvais.



5. F. ſa-luta- ri me- o.



genera-ti-o- nes.

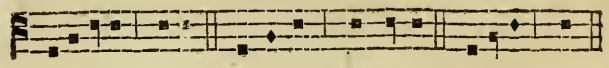
Cette Pſalmodie n'eſt employée à Sens que pour les Cantiques Evangéliques.

CHAP. III. ART. VI.

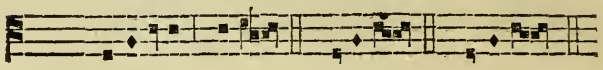
On en trouve encore une marquée par F* dont les notes ſont *ut ſol la ſol fa*, dans le nouveau Proceſſionnal de cette Egliſe, mais qui eſt inutile, ne pouvant ſervir qu'aux Antiennes qui ont le bémol au commencement, qui en ont déja une marquée ci-devant par *F*.

De la Pſalmodie des Introïts.

Intonation.

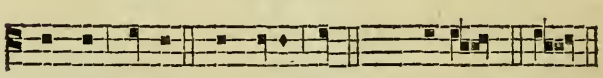


Jubilate. De-o. Dominus regnavit. Be-atus vir.

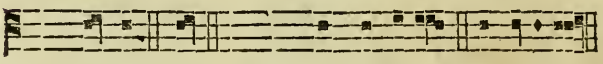


Paris. Jubilate De- o. Credidi. Glori-a.

Médiation.

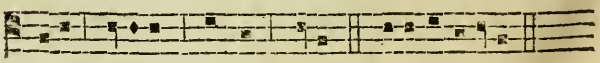


omnis terra. * indutus eſt.* *Sens.* terra. * eſt. *

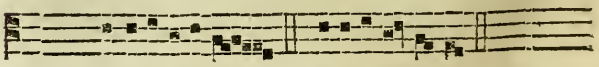


Rouen. ter-ra. * eſt. **Auxerre.* omnis terra. * indutus eſt.*

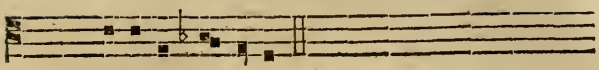
Repriſe du Verſet & Terminaiſons.



date glori-am laudi ejus. E u o u a e.



Paris. E u o u a e E u o u a e.



Sens. E u o u a e.

Un Compoſiteur doit ſentir à quelles eſpeces de cinquiéme il doit attacher ces différentes Terminaiſons, & s'y fixer pour ne pas varier & appliquer comme au hazard des Terminaiſons qui ſentent l'Ionien, à des Pieces qui ſeroient du pur Lydien.

ARTICLE VII.

Du VIe. *Mode & de ſes différentes eſpeces.*

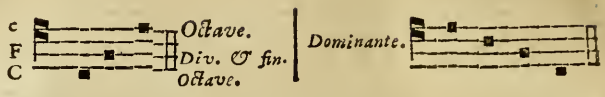
§. I.

De la premiere eſpece du VIe. *Mode, ou de l'Hypo-lydien.*

LE ſixiéme, dans l'ordre & l'arrangement des Modes du Chant, eſt l'Hypo-lydien ou Sous-lydien. Il eſt formé de la troiſiéme Octave fondamentale dont il eſt la diviſion arithmétique; il eſt Pair, Plagal du Lydien & de l'eſpece de Chant Oxipycne ou majeure. Son Octave commence à l'*ut* d'en bas C, & ſe termine à l'*ut* d'en haut c, ſa finale eſt au *fa*; ſa Dominante eſt à la Tierce majeure *la* a au-deſſus decette finale: ſes repos, outre ſa finale, ſont à ſa Dominante, à ſes deux Octaves: mais plus ordinairement à celle d'en bas, à la Tierce au-deſſousde ſa finale, & quelquefois à la ſeconde parfaite au-deſſus, mais rarement. Ce Mode, pour éviter le Triton, ne va guere ſans le bémol, mais ſi on trouve quelquefois *ſi* le ou béquarre à la Quarte, c'eſt une marque qu'il n'a le bémol que par accident, & qu'il ne lui eſt pas eſſentiel, comme auſſi quand la corde *mi* n'eſt point variante, il eſt vraiment Hypo-lydien.

Th. Freig. V. M.

CHAP. III. ART. VII.

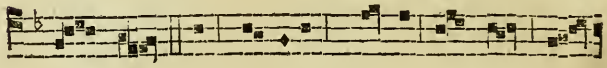


C. Bona. Ce Mode est propre aux textes dévots, tendres, affectueux, pieux, de congratulation, d'actions de graces, de prieres, de confiance, d'invitation, de lamentation, de deuil, de tristesse, de commisération, de joie modérée, de douceur & d'amitié. Il joint la grandeur & la gravité à la joie, & à l'affabilité. Il faut, dans sa composition, faire attention à en toucher les cordes par dégrés presque conjoints, éviter les bondissemens & les sauts, qui sont contraires à la douceur & à la modestie de ce Mode : quoique pour quelques expressions extraordinaires il peut, mais très-rarement, emprunter quelques notes du cinquiéme, mais sans bondir ni sauter.

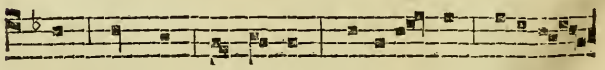
EXEMPLES.

Antienne solemnelle, dont la corde *mi* ne pourroit souffrir un bémol.

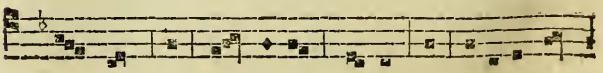
A Sens pour une Station à la Procession du SS. Sacremeent.



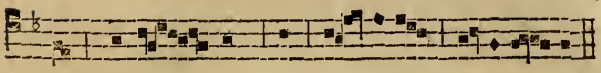
Ec- ce in me-di-o thro-ni Ag-num stan-



tem tanquam oc-ci-sum, Seni-o- res cecide-



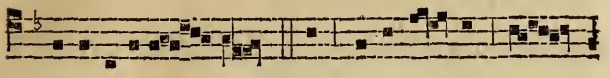
runt in fa- ci-es su-as, & adora-ve-



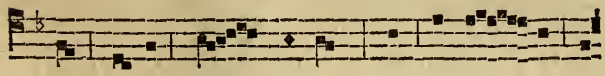
runt viven- tem in se- cula se-culo- rum.

Répons renfermé dans les bornes du sixiéme Mode & dont les progressions sont modérées suivant la nature de ce Mode.

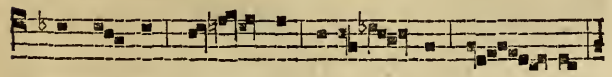
Répons de tous les Saints, à Sens.



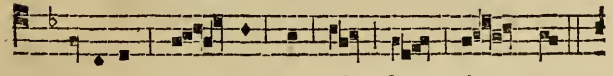
Inebriabun- tur ab uberta- te do-



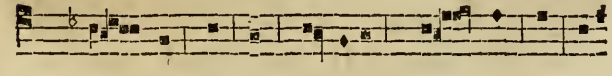
mus tu-æ, Do- mine; * Et torren- te vo-



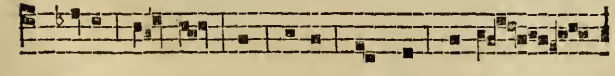
lupta- tis tu- æ pota- bis e- os,



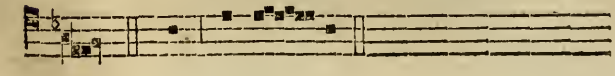
quoni-am a- pud te est fons vi- tæ.



℣. Ag- nus qui in me-di-o thro- ni est de-



ducet e-- os ad vitæ fon-tes aqua-

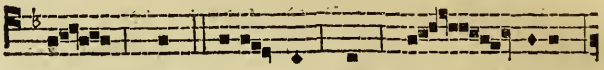


rum. * Et torren- te.

Chap. III. Art. VII.

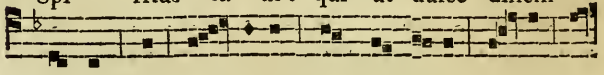
On ne devine pas pourquoi ce Répons a été ſi fort changé à Paris, il ne paroît par que les changemens qu'on y a fait en aient augmenté la beauté: on a fait ſortir hors de Mode *torrente*, contre nature, car on ne croit pas qu'un torrent, quelque fort qu'il ſoit, remonte, ſans miracle, au-deſſus de ſa ſource: mais au contraire, il roule & pouſſe ſes eaux avec force par leur canal; le repos d'après ce mot, ſuſpend & interrompt le ſens mal-à-propos, autre repos parfait à *potabis eos* quoique très-voiſin de la fin. Ces changemens ont procuré de la dureté, ſans autre avantage.

Antienne ſolemnelle du SS. Sacrement, réformée à Amiens.

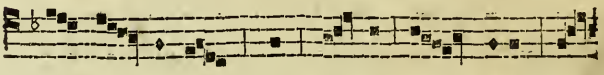


O quàm ſu-a- vis eſt, Do- mine;

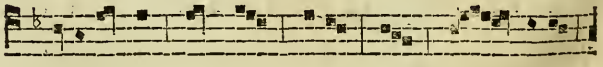
Spi- ritus tu- us! qui ut dulce- dinem



tu- am in fi- li-os de-monſtra-res, pa-ne ſu-



a- viſ- ſimo de cœ- lo præſ- tito e-



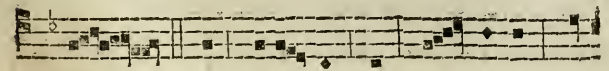
ſuri-en-tes imples bonis, & di- vites

di-mit- tis i- na- nes.

Les

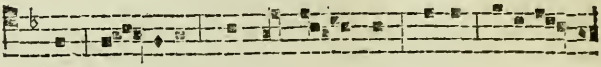
Les contre-ſens qui réſultent du Chant, tel qu'il étoit dans les anciens Livres, & qu'il eſt encore dans la plûpart, comme nous l'avons déja remarqué, ſont ſi frappans, qu'à Paris en 1681, à Rouen en 1728, & en dernier lieu à Amiens on a tâché de le réformer; il paroît qu'à Amiens on a mieux réuſſi qu'ailleurs ſans gâter l'ancienne mélodie, qu'on a trouvée ſi belle & ſi noble, qu'en pluſieurs Egliſes on s'en eſt ſervi pour le *Sanctus* & *Agnus Dei* de certaines Fêtes. Pour ne point ſurcharger la diſcuſſion qu'on doit faire de ce Chant joint au texte ci-deſſus, nous nous fixons a la ſeule réforme faite à Amiens, comme étant la meilleure de toutes.

Si on fait une ſérieuſe attention au texte de cette Antienne, on trouvera qu'elle n'eſt compoſée que d'une ſeule phraſe qui peut être partagée en deux parties; la premiere ſe terminera au point admiratif, la ſeconde contient le reſte de l'Antienne: cette ſeconde partie eſt compoſée de pluſieurs membres, dont aucun ne termine le ſens avant la fin de l'Antienne, il demeure toujours ſuſpendu juſques là. Pour donner un Chant correct & éxact à cette Antienne, on ne doit lui donner que deux repos parfaits, qu'on peut diverſifier; les repos qui ſont néceſſaires dans la ſeconde partie ne doivent être qu'imparfaits & tels que l'oreille ſoit comme en ſuſpens en attendant la ſuite de la lettre pour en ſaiſir le ſens: on trouve dans le Chant de cette Antienne, tout réformé qu'il, eſt quatre fois le repos parfait & égal à celui de la fin; ſçavoir ſur *Domine* qui ne termine rien, ſur *demonſtrares* & ſur *præſtito* qui ne doivent que ſuſpendre l'attention pour le ſens: ainſi on eſt forcé de convenir que cette Piece eſt encore fort défectueuſe. Voici comme nous penſons qu'on pourroit remédier à ces défauts ſans changer de Mode & ſans rendre l'ancienne mélodie méconnoiſſable; l'adverbe *quàm* appartenant à *ſuavis eſt*, on ne doit point l'en ſéparer, il faut ſe contenter de l'exclamation *O* pour l'Intonation.

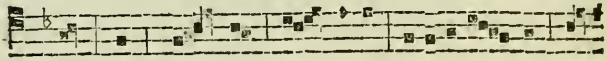


O quàm ſu-a- vis eſt, Do- mine, Spi-

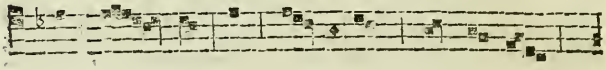
ritus tu- us! qui ut dulce-dinem tu-am



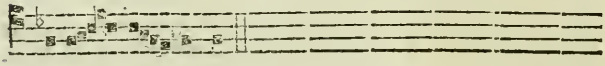
in fi- lios demonſtra- res, pane ſu-aviſ-ſi-



mo de cœ- lo præſ- ti-to, eſuri-en- tes im-



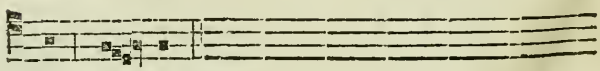
ples bo- nis, & di- vites di-mi- tis



ina- nes.

On trouve d'autres Pieces dans leſquelles il auroit été aiſé d'éviter des défauts ſemblables, par exemple à Paris & à Amiens, Répons.

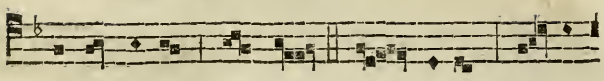
Ac-ci- pi-ens Je- ſus ca-licem, gra- ti-



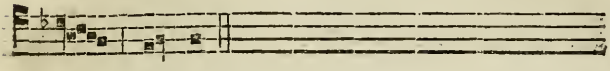
as e- git.

Le petit point marque bien qu'on doit faire un repos, mais la tournure du Chant l permet elle?

Ne ſeroit-il pas plus correct de mettre comme à Sens, d'où on a tiré ce Répons pour Paris,

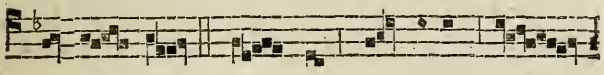


Acci- pi- ens Je- ſus ca- licem, gra- ti-

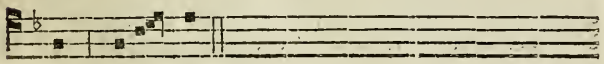


as e- git, *&c.*

Il y avoit dans les anciens Livres



Acce- pit Je- ſus ca- licem, poſt-

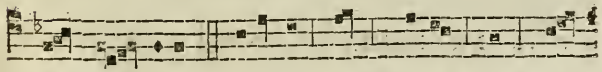


quam cœna- vit.

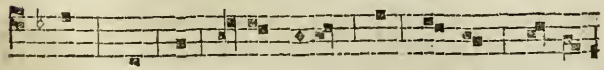
La fauſſe conſtruction ſaute aux yeux, c'eſt néanmoins ce qu'on a voulu conſerver à Paris, quoiqu'on eût la correction de Sens à la main.

On voit ici qu'à Amiens en imitant les autres on a ſouvent copié juſqu'à leurs défauts. A Beauvais, on a ſuivi ce commencement de Paris, mais on a réformé avec ſuccès d'autres endroits de ce Répons.

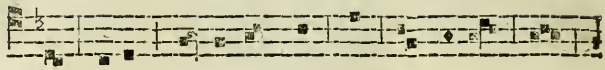
Antienne tirée de l'Antiphonier de Rouen au Commun des Prêtres.



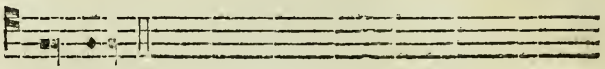
Fi- du- ci-am habemus per Chriſtum ad De-



um, qui & i-do- ne-os nos fé- cit mi- niſ-



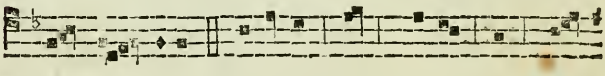
tros novi teſ-tamen- ti non lit- te-râ ſed



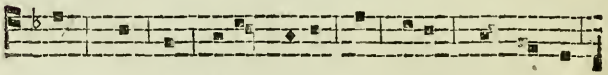
Spi- ritu.

Quoique cette Antienne ſoit mélodieuſe, on ne doit pas la regarder comme parfaite: l'Octave ſur *qui* où commence le ſecond membre de la phraſe eſt contraire au goût Grégorien, & employée ici ſans aucune raiſon. Par la diſpoſition des notes on fait un petit repos ſur *idoneos*, un autre ſur *fecit*, enfin un troiſiéme ſur *miniſtros*, ce qui interrompt le ſens du texte.

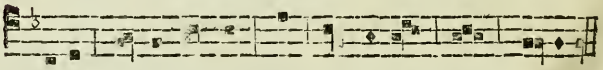
Voici comme nous penſons qu'on pourroit réformer cette Antienne ſans altérer ſa mélodie.



Fi- du ci-am habemus per Chriſtum ad De-



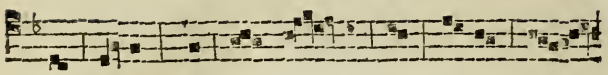
um, qui & ido- ne-os nos fecit mi-niſ-tros



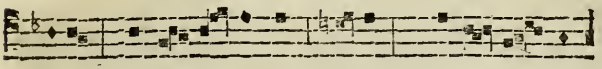
novi teſ-tamenti, non lit- terâ ſed Spi-ritu.

Répons tire du même Antiphonier au jour de Noël.

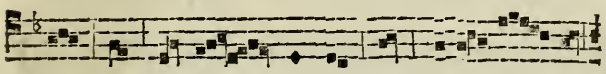
Ec- ce De-us noſ-ter iſ- te, ex- pec-ta-vi-



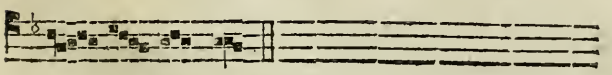
mus e-um, & ſal- va- bit nos ; iſ-te Do-



minus, ſuſti- nu- imus e-um ; * Exul-ta- bi-



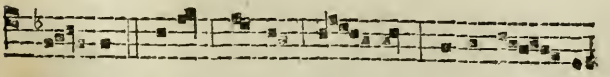
mus, & læ-ta- bimur in ſalu- ta- ri



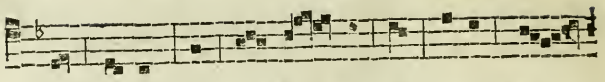
e- jus.

Le Verſet eſt ſur la routine propre à ce Mode. Un Répons de premieres Vêpres d'une Fête auſſi ſolemnelle, méritoit bien un Chant propre à ſon Verſet.

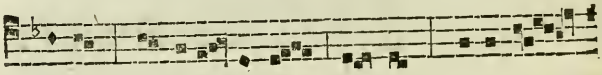
On doit obſerver que ce Répons eſt d'une très-belle mélodie & qui plaît, qu'il eſt très régulier quant au Chant, & vraiment dans le goût Grégorien : mais ſi on fait attention à la lettre & au ſens du texte, on ne le trouvera pas ſans défaut. Premierement *expectavimus* fait par l'arrangement de ſes notes un repos, ſon cas *eum* n'y tient que comme un mot mis après coup : ſecondement *Exultabimus* & *lætabimur* ne ſont point exprimés, c'eſt ſur ces mots qu'il faut marquer de la joie, de façon que l'expreſſion du ſecond verbe enchériſſe ſur celle du premier, enſorte qu'il ſeroit même très-à-propos de ſortir de Mode. Voici comme nous penſons qu'on pourroit changer ce Répons ſans gâter ſa mélodie.



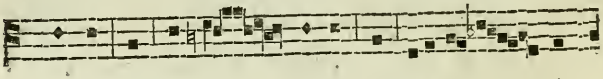
Ec- ce De-us noſ-ter iſ- te, expecta- vi-



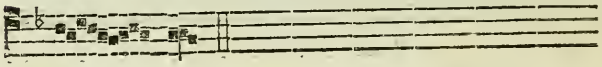
mus e-um, & ſal- va- bit nos; iſte Do-



minus, ſuſ-tinu- imus e- um; * Exulta-

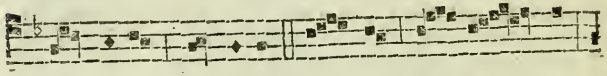


bimus, & læ- ta- bimur in ſaluta- ri

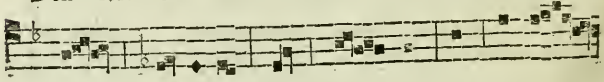


e- jus.

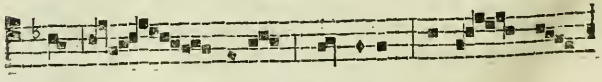
Autre Répons tiré du même Antiphonier, au jour de Pâques.



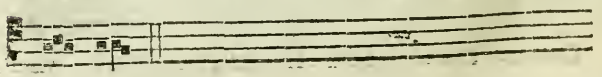
Dex- tera Do- mini fe- cit vir- tu- tem,



*Non mo-ri-ar, ſed vi- vam, & narra-

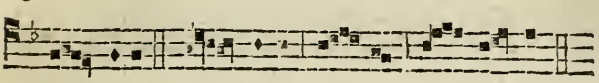


bo o- pera Domini; al- lu-



ia.

On n'a changé dans ce Répons que les deux premieres notes pour rendre l'entrée plus noble & ne pas séparer *Domini* du mot *Dextera*; on a ajouté deux notes sur *virtutem* pour marquer davantage le repos, il y a dans l'original.



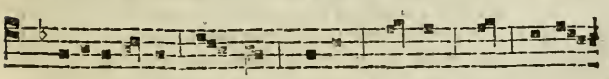
Dex- tera Do- mini fe- cit vir- tu- tem.

Ce Répons doit être regardé comme une des meilleures Pieces de cet Antiphonier, le bémol sur le *mi* fait connoître qu'il est douziéme Mode rapporté au sixiéme.

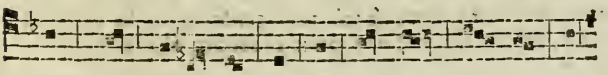
Voici un Répons tiré de l'Antiphonier de Paris de 1681, conservé dans le dernier & copié à Rouen sans aucun changement, exceptez le Verset.

Pour le Samedi Saint.

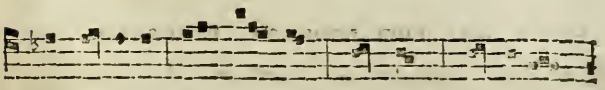
Chris- tus no-vi testamen- ti medi a- tor,



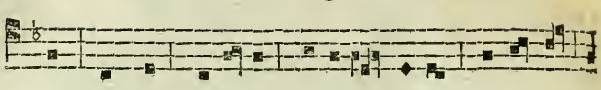
* Initi-a-vit no- bis vi-am novam & viven-



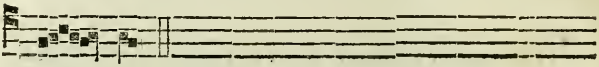
tem per ve la-men, id est, car-nem su- am, in



intro- i-tum sanc-to- rum; nondum pro- pala-



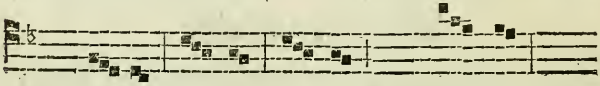
tam, adhuc pri-o-re taberna- cu-lo haben-te



ſta- tum.

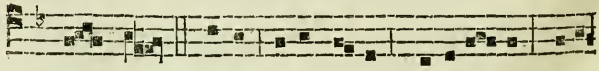
Le Verſet eſt ſur la routine propre à ce Mode.

C'eſt avec juſtice qu'on regarde ce Répons comme un chef-d'œuvre, la mélodie en eſt mâle, noble, raviſſante, tout y plaît à l'oreille, tout y paroît dans la perfection : néanmoins ſi on l'examine de près, on y trouvera quelque défauts : en effet n'y a-t-il pas un vrai repos ſur *teſtamenti* qui doit être lié avec *mediator*, on appercevra quatre fois les mêmes progreſſions de notes quoique ſur différentes poſitions, les voici :

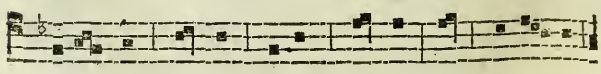


media- tor, no- bis, ſu- am, ſancto- rum.

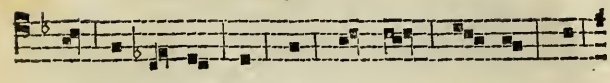
On doit remarquer encore un repos ſur *nobis* auſſi parfait que ſur *ſuam*, quoiqu'il ne puiſſe y avoir ni point, ni virgule en cet endroit ; un autre petit repos ſur *priore* ; l'élancement de la voix ſur la derniere ſyllabe du mot *habente* après lequel on tombe d'une quinte ſur le cas de ce verbe, ne rend-il pas dure la fin de cette Piece ? On croit que cette Piece ſeroit plus parfaite en la mettant ainſi, & en élevant *novi* pour le rendre plus énergique.



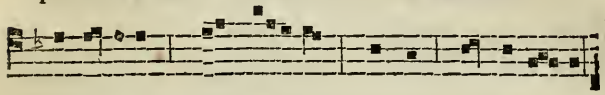
Chriſ- tus novi teſtamenti medi-a- tor, * Ini-



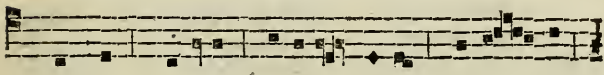
ti-a- vit no- bis vi-am no-vam & viven-tem



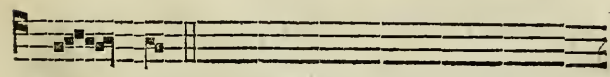
per ve- la-men, id eſt car-nem ſu- am, in



intro- itum ſancto- rum ; nondum pro-pala-tam,



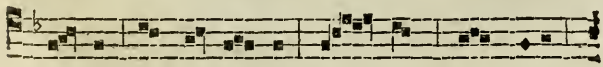
adhuc pri-ore taberna- culo haben- te



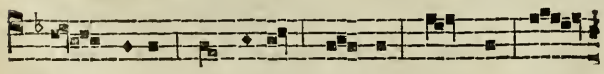
ſta- tum.

Pour juger ſainement, il faut ſe défier de l'habitude qu'on a de chanter certaines Pieces ; l'accoutumance à certaines choſes bonnes en elles-mêmes, empêche quelquefois de goûter le mieux. C'eſt à quoi nous prions de faire attention particulierement ici, & de ſe dépouiller des préventions, pour examiner les raiſons des changemens.

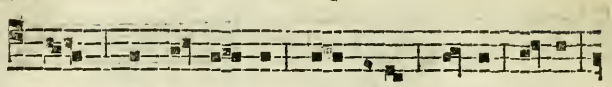
Ancien répons de l'Office de ſainte Anne, dont la mélodie eſt ſi belle, qu'on peut regarder ce Répons comme un modéle des plus parfaits.



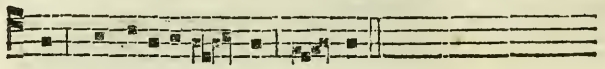
An-na la- mentan- te, ec- ce An- gelus



Do- mini aſ- titit, di- cens : An- na, An-



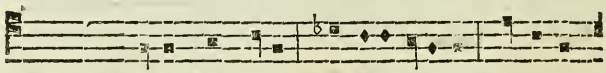
na , * Exau- di- vit Do- minus De- us vo-cem



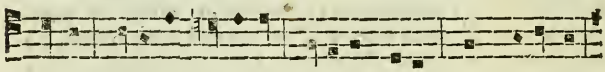
& deprecati-o- nem tu- am.

On s'apperçoit qu'il y auroit quelque légere réforme à faire pour la jonction du ſens ; mais l'apoſtrophe , le progrés , enfin toute la tournure de cette Piece n'eſt-elle pas admirable ?

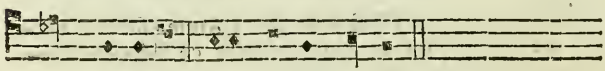
Exemples de Chants d'Hymnes , du metre Alcaïque



Paris 1681. Diſrumpe nubes, te ſiti-entibus Demitte



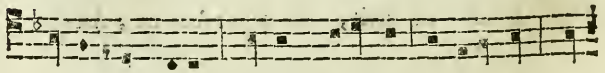
terris, deſuper uberes Rorate cœli , jam ſalubres



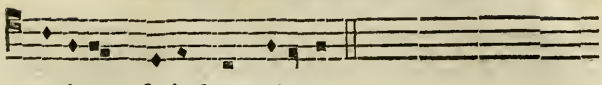
In pluvi-as ruat omnis æther.

Autre du même Metre , pour des Fêtes ſimples.

Confector ictus ſi tibi deſu-it , Nil inde laudi



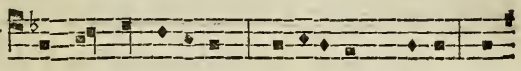
detrahitur tuæ ; Mortem voluntas antevertit ; Mæ-



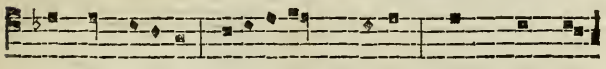
tyri-um facit hæc voluntas.

De Metre Phérécrace.

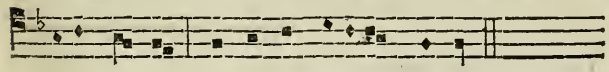
Orléans. & Sens.



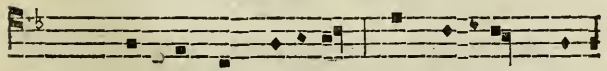
Jam non te lacerant carnificum manus, In-



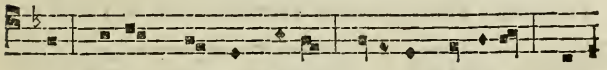
ter qui recubas cœlitu-um choros : Nunc pro car-



cere cœco, Fulgentes habitas domos.

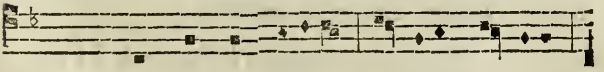


Autre. Vos ſancti Proceres, Vos ſuperum cho-



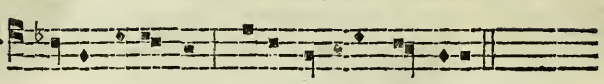
ri, Cœli quotquot habet regi- a Principes, Noſ-

tros nunc date veſtris Cantus jungere can-tibus.

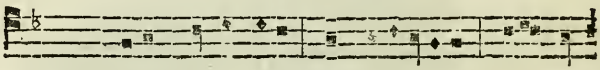


Autre. Paris. Hymnis dum reſonat cu- ri-a Cœ- litum

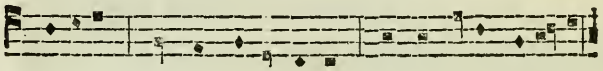
Hic flemus patri-is fi- nibus ex- ules : Hic ſuſ-



penſa tene-mus Mutis cantibus or gana.



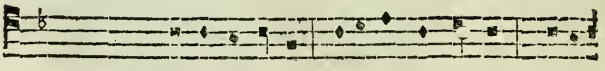
Autre. Felix morte tuâ, qui cruci-atibus Cœlo dif-



ficilem rumper*e* amas vi-am, Et ſignare cru-o-re,

Quam Chriſto dederas fidem.

Metre Saphique.

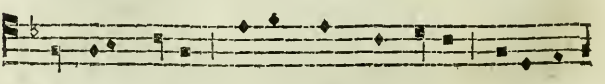


Paris 1681. Matris intactæ venerande conjux, Teſtis

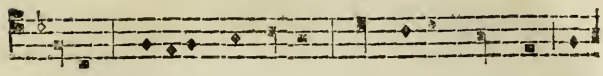
& cuſtos nive-i pudoris, Quid Deo plẽ-nam me-

ditaris anceps Linquere ſponſam.

Autre de l'Office de S. Germain l'Auxerrois à Paris.



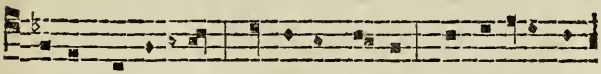
Virginum robur, De-us, atque cuſtos: Sexus im-



bellis, medi-os per enſes, Dum faves, quas non ſu-

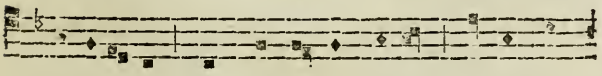
perat virili Pectore mortes.

Autre du Metre Alcmane.

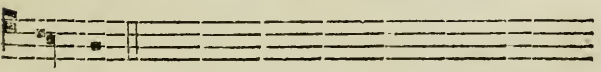


Inter perpetu-os Numinis hauſtus, O regina ti-

bi ſanguine junc-tum Ne dediſce genus; noſ-



tra fu-iſ-ti, Summi fac-ta parens Virgo To-

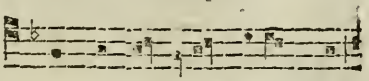


nan- tis.

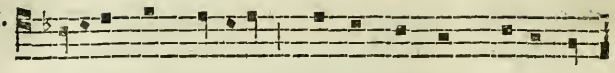
On ſent que l'Auteur de ce dernier Chant, ſi mélodieux & ſi tendre, avoit du goût & qu'il s'attachoit à la Quantité du Vers: on ne doit pourtant pas préférer ce Chant à l'ancien, employé preſque par-tout pour l'Hymne *O vos ætherei* de l'Aſſomption de la ſainte Vierge, mais il peut être employé ailleurs, afin de diverſifier.

Chant pour le metre Trochaïque.

Orléans & Sens, avec quelques changemens.



Mundus ef-fuſis redemptus



Jubilet jam gaudi-is : Ecce ſancta Chriſtus in-

trat Pon-tifex & hoſ- tia ; Ut cruor quem ſponte

fudit, Flec-tat iratum Patrem.

Pour les Iambes trimetres ou à ſix piés.

Cluny. Subli- men numen, ter potens, ter ma-ximum,

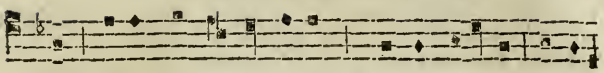
Incomprehenſum lucis immen-ſæ jubar, Simplex

& unus, & tribus conſtans De-us, Te res cre-a-

tæ laude ju- gi con-cinant.

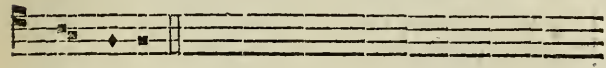
Autre pour S. Pierre ès-liens.

Qui Chriſti-a- no glori-antur nomine, Ahena fruſ-



trà vincla capti- vos tenent, Fruſtra ſatelles ſervat

inſomnis fores, Inter cate- nas mente ſtant li-



ber- rimâ.

On peut tranſpoſer le ſixiéme Mode, en l'élevant à la Quarte au-deſſus de ſa finale : pour lors le *ſi* changé en *za* par le bémol, deviendra ſa finale, le *re* d ſa Dominante, & ſon Octave ſera depuis *fa* F juſqu'à *fa* f. On n'en trouve point d'exemple dans les anciens Livres.

§. II.

De la ſeconde eſpece du VIe. *ou du* XIIe. *Mode, ou de l'Hypo-Ionien, ou Hypo-Iaſtien.*

L'Hypo-Ionien, que l'on appelle auſſi Hypo-Iaſtien, eſt le douziéme Mode du Plain-chant. Il eſt formé de la ſeptiéme & derniere Octave fondamentale dont il eſt la diviſion arithmétique, c'eſt le Plagal de l'onziéme, il eſt Mode majeur, de l'eſpece de Chant Oxipycne. Dans la plupart des Livres nouveaux, il eſt confondu avec le ſixiéme Mode appellé Hypo-lydien, auquel les Modernes l'ont rapporté, parce que ſon Octave eſt d'une diviſion ſemblable & a la même etendue : on doit cependant remarquer, 1°. que l'Hypo-lydien a au-deſſus de ſa finale la Quarte variable, tantôt majeure, tantôt mineure ; au contraire, l'Hypo-Ionien a cette Quarte toujours mineure, qui ne peut varier, ſans détruire la nature de ce Mode. 2°. Que dans l'Hypo-Ionien, la Quarte étant fixée mineure par le *ſa* : ce Mode a pour note

CHAP. III. ART. VII.

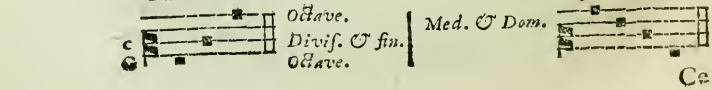
variante le *fi* comme tous les autres Modes. C'eſt ſur le *fi* ſeul que les Anciens mettoient le bémol, qui ne fut jamais chez eux que comme accidentel. C'eſt pourquoi toutes les Pieces de Chant, qui pour quelqu'expreſſion particuliere, avoient beſoin du bémol au-deſſous de la Clef, étoient poſées ſur cette Octave qui conſtitue le douziéme Mode.

Ceux qui ont réduit les anciens Modes à huit, ont, comme nous l'avons dit, mis celui-ci ſur la poſition du ſixiéme, en lui donnant en tête & par-tout le bémol, pour faire chanter *la* au lieu de *fi*: & où le Chant a eu beſoin d'être adouci au *mi*, ils ont fait faire *ma* par un ſecond bémol au lieu de *mi*. Cette nouvelle méthode confond entierement le douziéme Mode avec le ſixiéme, ſans que rien faſſe connoître combien ils ſont différens. De plus, les Anciens ne vouloient point qu'on multipliât les ſignes, ni, comme on la dit ci-devant, qu'on notât par bémol ce qui pouvoit être noté autrement.

On voit encore ici par cette réduction, que les Modernes ont été forcés de s'éloigner de la Gamme des Anciens, qui ne connoiſſoient que le *fi* pour note variante; & que ces Modernes ont en certains cas rendu variante la note *mi*.

Un changement qui ne paroît preſque rien, qu'on prétend même propre à faciliter l'exécution du Chant, eſt pourtant, à qui y ſçait faire attention, la ſource de la corruption des élémens d'un Art ſi ſimple & ſi naturel. On ne doit point être étonné que l'ignorance des principes fondamentaux ait cauſé tant de confuſion, enſorte que la plûpart des Chantres n'entendent rien, & ne peuvent comprendre la différence de ces Modes. Qui ne connoîtra, par exemple, que le Chant de l'Antiphonier Romain moderne & certains autres, ne ſçaura pas véritablement le Plain-chant.

L'Octave du douziéme Mode eſt du *ſol* G au *ſol* g, ſa diviſion eſt à l'*ut*, ſa Dominante au *mi* e, ſa finale & ſa diviſion ſont ſur la même note *ut* c.



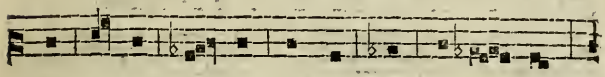
Ce

Ce Mode a les mêmes qualités & propriétés que le ſixiéme, mais il eſt plus animé, plus diverſifié, plus noble, plus tendre & plus onctueux.

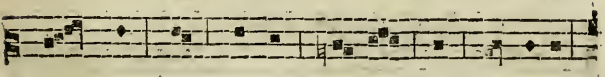
EXEMPLES.

Antienne de l'Hypo-Ionien, notée ſuivant ſa nature.

Pour la Fête du SS. Sacrement, à Sens.

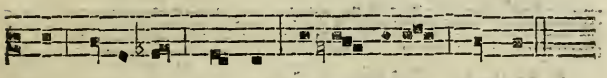


Ab or- tu ſo- lis uſque ad oc-ca- ſum



mag- num eſt nomen me- um in gen-tibus;

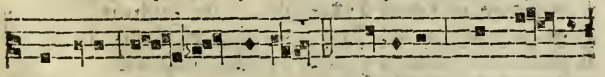
& in omni lo-co ſa-crifi-ca- tur & offer-



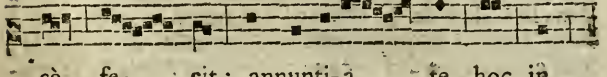
tur nomi-ni me- o obla- ti-o munda.

Nous avons ici marqué tous les bémols & tous les bécquarres pour rendre plus ſenſibles les variations de la corde *ſi* dans le douziéme Mode.

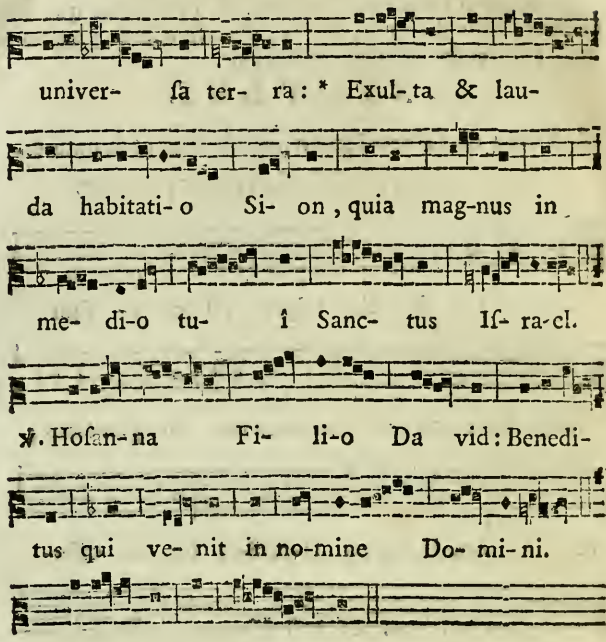
Répons du jour de Noël, à Sens.



Cantate Do- mino; quoni-am magni- fi-



cè fe- cit; annunti-a te hoc in



Le Chant des Répons brefs pour les Fêtes Annuelles à Sens eſt de ce Mode : nous en avons donné un exemple ci-devant.

Ce Mode ſe peut tranſpoſer en l'élevant à la Quarte au-deſſus de ſa finale, mais il n'eſt pas d'uſage, nous n'en trouvons point d'exemples. Il lui faudroit, comme dans la poſition de l'Hypo-lydien pluſieurs bémols : il eſt toujours mieux dans ſa poſition naturelle.

On trouve des Modes mixtes du cinq & ſixiéme. C'eſt ce qui ſe fait lorſque l'un emprunte de l'autre : comme dans le Chant de la Paſſion, les notes *re mi fa*, qui à Paris terminent ordinairement les paroles du Sauveur, ſont empruntées de l'Octave du ſixiéme Mode & ſe réuniſſent au cinquiéme. De même le ſixiéme Mode em-

prunte quelquefois l'élévation du cinquiéme, comme on le voit dans le Répons *Chriſtus* du Samedi Saint à Paris, ci-devant.

On trouve beaucoup d'exemples de ce mêlange pour le ſixiéme, mais cela n'arrive que par échappée, la progreſſion du Mode ſe retrouve bientôt dans ſon état naturel. Ceci doit s'entendre des Pieces de l'Antiphonier.

Preſque tous les Livres Graduels ſont remplis de Répons Graduels, dont le corps eſt du ſixiéme Mode & le Verſet du cinquiéme ſon Authente ou Supérieur, ce qui produit un effet très-gracieux. Ordinairement le gros du Chœur chante le Répons, & un ou deux députés chantent le Verſet.

Cet exemple, ſi fréquent prouve que ce qui ſe chante par une ſeule ou deux ou trois perſonnes, peut avoir plus d'élévation & être plus vif & plus animé que ce qui ſe chante par tout le Chœur.

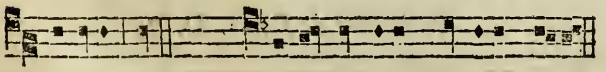
§. III.

De la Pſalmodie du ſixiéme Mode.

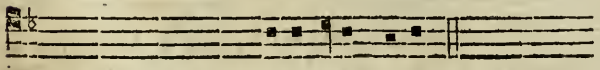
Dans la plûpart des Egliſes, la Pſalmodie eſt la même pour les deux eſpeces du ſixiéme Mode, ou plûtôt on ne les diſtingue pas l'un de l'autre : cette Pſalmodie eſt auſſi la plus ſimple & la moins variée. On la marque ici ſous deux Clefs comme étant des deux eſpeces.

Intonation. *Médiation.*

Dixit. Credidi. Judi-ca me. omnis terra.



locutus eſt. *Rouen.* Dixit Dominus Domino me-o.

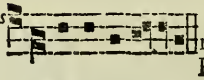


Aux autres verſets. inimicos tu-os.

CHAP. III. ART. VII.

Terminaiſons.

Paris & Sens anciens.

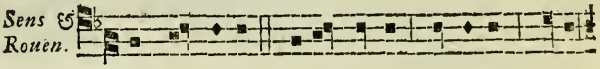


Cette Terminaiſon eſt unique à Sens pour tous les Pſeaumes du 6. Mode.

6. F. *ou* C.

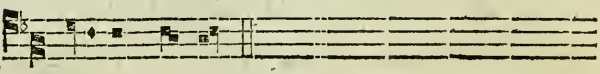
Pour les Cantiques Evangéliques Benedictus *&* Magnificat.

Sens & Rouen.



Magni- ficat. Bene- dictus Dominus De-us

Iſra-el. * Et e- rexit cornu ſalutis no- bis.*



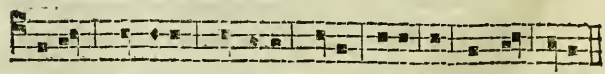
Spiritus me- us.

Sens moderne.

magna qui potens eſt. * Patri, & Fili-o. *

6. F. 6. C.

Pſalmodie de Rome. D. R.

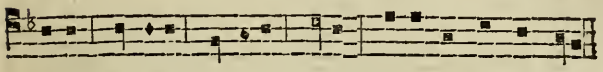


Dixit Dominus Domino me-o : Sede à dextris me-is.

Aux Fêtes ſimples & aux Féries on fait l'Intonation

toute droite, comme dans les autres Modes; la Médiation & la Terminaiſon ſont de même qu'aux Offices plus ſolemnels. Ce Mode n'a que cette Terminaiſon.

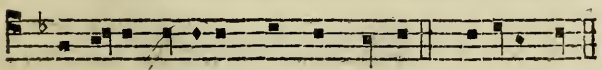
Autre Pſalmodie marquée dans le nouveau Proceſſional de Sens.



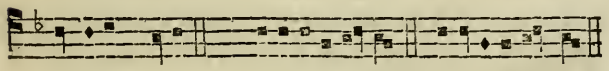
Dixit Dominus Domino me-o :* Sede à dextris meis.

Cette Pſalmodie ſe chante à l'Oratoire, où l'on ne chante jamais les Antienes à la ſuite des Pſeaumes, on ſe contente de les réciter à voix haute. Pour introduire ce Chant dans les Egliſes où les Antiennes ſont toujours chantées, il faut pour être régulier, faire un Chant d'Antienne qui ait liaiſon avec cette Pſalmodie, autrement l'une ou l'autre ſera diſcordante.

A Paris la Pſalmodie du ſixiéme Mode eſt très-variée.



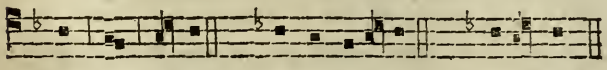
Lauda-te Dominum omnes gentes :* locutus ſum.*



Domine David.**pour* E u o u a e. Spiritu-i-ſancto.

Cette terminaiſon devroit être rejettée, parce qu'elle eſt la même que celle du premier Mode *in* f. ou ſi on la veut conſerver pour le ſixiéme Mode, la retrancher du premier.

On joint à cette Terminaiſon des commencemens d'Antiennes du douziéme Mode, tels que

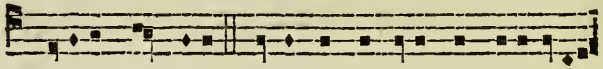


Quid eſt ho-mo. Annunti-a-te. Noli- te.

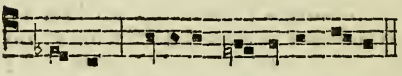
CHAP. III. ART. VII.

Pſalmodie de Rouen, pour le Pſeaume In exitu *pendant l'Octave de Paques.*

In exitu Iſra-el de Ægypto * domus Jacob de

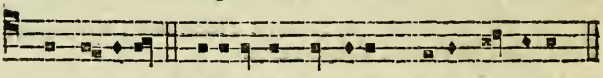


populo bar-baro. Facta eſt Judæ-a ſancti-ficati-o

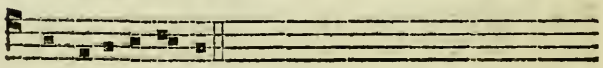


On chante ainſi tous les verſets alternativement.

e-jus, * Iſra-el po-teſtas e-jus.



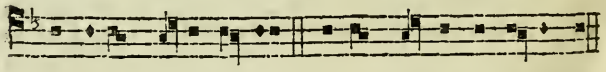
Magni-ficat. Benedictus Dominus De-us Iſ- ra-el.



E u o u a e.

Cette Pſalmodie eſt très-mélodieuſe, mais elle n'eſt point du Grégorien qui a toujours ſa Pſalmodie ſur la Dominante du Mode.

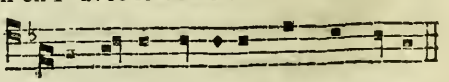
Pour les Cantiques Evangéliques, à Paris. Médiation.



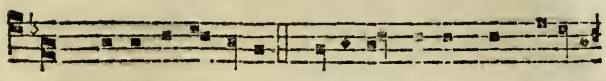
Dominus De-us Iſ-rael. mihi magna qui potens eſt.

Autre Pſalmodie qui devroit toujours être en C, mais qu'on met auſſi en F avec le bémol.

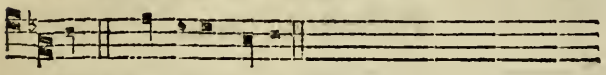
Paris. Rouen. Aux. Beauvais.



Lauda-te Dominum omnes gentes. *



pour E u o u a e. Credidi propter quod locutus

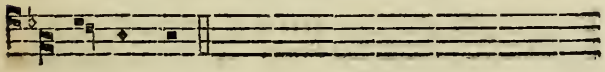


ſum.* Domine David. *

Pour les Cantiques Evangéliques, Médiation.

Bene-dictus Dominus De- us Iſrael. Magni- fi-

cat * anima me-a Dominum. mihi mag-na qui

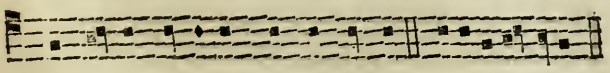


po- tens eſt.

Une telle Pſalmodie éxige des Antiennes, qui au moins dans leur commencement, aient de la reſſemblance avec la Médiation & la Terminaiſon.

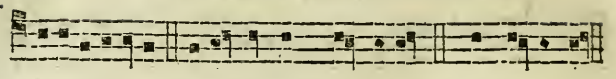
A Auxerre on n'a que cette Pſalmodie pour les Cantiques Evangéliques de ce Mode, ce qui force de rendre les commencemens d'Antiennes preſque tous ſemblables, & ce qui a défiguré les anciennes Pieces.

Autre Pſalmodie pour les Antiennes en F *à Paris.*



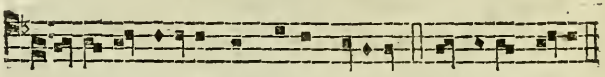
Lauda-te Dominum omnes gentes. *. 6 F

CHAP. III.
ART. VII.

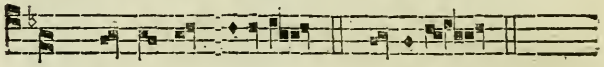


5. *F.* Bene-dictus.. If ra-el.* qui po-tens eſt.

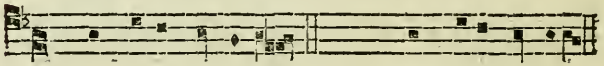
Pſalmodie des Introïts.



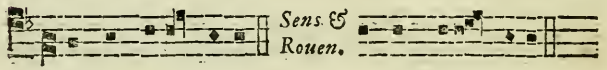
No-li æmulari in malignantibus. Domine, ne in



Paris. No- li æ- mula-ri. Glo-ri- a.

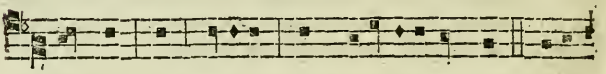


Sens. in malignanti-bus.* *Auxerre.* in malignantibus.

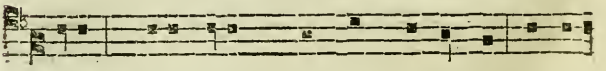


neque zela- veris. neque zela- veris.

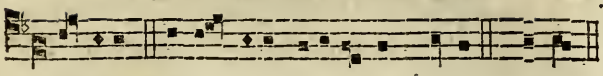
E u o u a e. E u o u a e. Glo- ri-a.



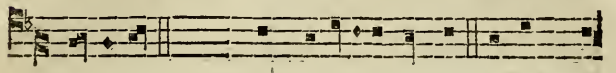
Pa- tri, & Fili-o, & Spiritu- i-ſancto.* Sicut



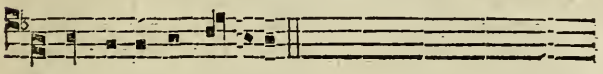
erat *ou* Sicut erat... & nunc, & ſemper, & in



se- cula *ou* in se- cula seculo-rum. Amen. *ou* Amen.



Glo-ri-a. *Paris.* & Spiritu-i-sancto: & nunc, &



semper, & in se- cula.

Chacun doit se conformer aux usages de son Eglise. A Paris la Psalmodie pour les morts est presque comme la Psalmodie en F.

ARTICLE VIII.

§. I.

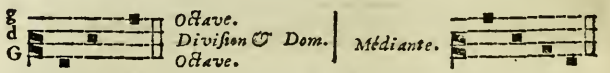
Du VIIe. *Mode, ou Mixolydien.*

LE septiéme Mode du Chant, appellé Mixolydien ou Hyper-mixolydien, parce qu'il suit le Lydien & qu'il est d'un son plus aigu, est formé de la septiéme Octave, dont il est la division harmonique. Ce Mode est Authente, Impair, de l'espece du Chant Oxipycne ou maieure: il a son Octave depuis *sol* G jusqu'au *sol* g, sa division à la Quinte de sa finale *re* d, qui est aussi sa Dominante, il a ses repos, outre sa finale, à sa Tierce médiante, à sa Quinte Dominante; dans la Psalmodie à la seconde parfaite au-dessus de sa Dominante pour la médiation, il en a rarement à la Quarte au-dessus de sa finale, plus souvent à la seconde parfaite au-dessous de cette finale, & quelquefois à la seconde au-dessus. C'est celui de tous les Modes qui est le plus élevé: c'est

CHAP. III. ART. VIII.

aussi le seul qui s'accorde en nombre, & pour l'Octave & pour le Mode. Il n'admet jamais le bémol que pour éviter le Triton.

Octave. *Notes essentielles.*

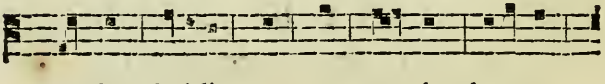


C. Bona.

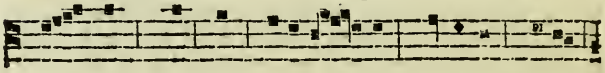
Ce Mode est propre aux grands sujets, aux grands mouvemens, aux exclamations mâles, aux événemens surprenans, étonnans, éclatans : il est majestueux, & impératif; il excite & anime la joie, il réveille l'esprit; il s'exprime avec grandeur : ses progressions se font par des sauts & des bondissemens doux & mélodieux : il anime dans le goût des choses célestes, il est admiratif, il marche avec un air de confiance, de hardiesse & de courage mâle.

EXEMPLES.

Antienne de l'Office de l'Epiphanie, à Sens.

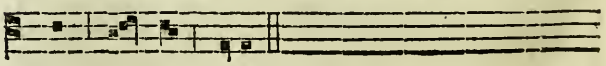


Lau-da ſteri-lis quæ non pa- ris, decanta



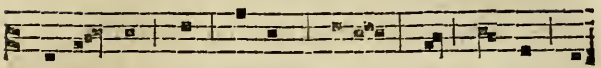
lau- dem quæ non pari-e- bas; quoni-am multi

fi- li- i deſer-tæ magis quàm e- jus

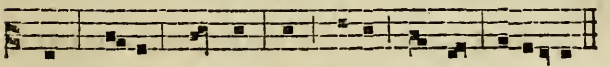


quæ ha- bet virum.

Autre exemple tiré des anciens Livres.



Aſcen- do ad Patrem me-um & Pa-trem veſ-

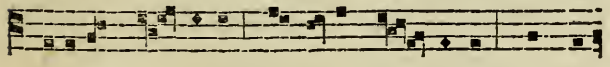


trum; De-um me- um, & De-um veſtrum; alleluia.

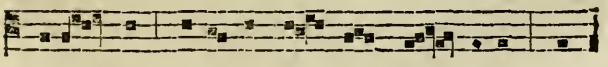
Quelle noble ſimplicité! Les expreſſions, le partage ſi juſte des différentes parties de la phraſe, la douceur & la majeſté de la modulation, tout plaît.

Les anciens Livres fourniſſent très-grand nombre d'Antiennes de ce Mode, très-mélodieuſes. L'Antienne *Sub tuum præſidium confugimus* de la Sainte Vierge eſt un très-beau modéle, on doit néanmoins en l'imitant éviter les répétitions des chutes trop ſemblables, on doit remarquer auſſi que cette Antienne ne remplit pas l'Octave de ſon Mode.

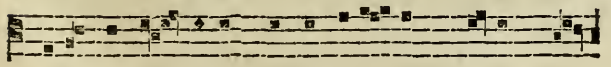
Répons du jour de Noël, tel qu'il ſe chante à Rome.



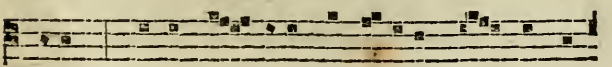
Be-ata viſ- cera Ma- ri-æ vir- ginis, quæ por-



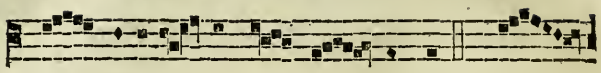
tave- runt æter-ni Pa- tris Fi- li-um, &



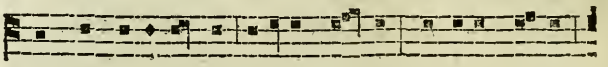
be-a- ta u- bera quæ lactave-runt Chriſtum Do-



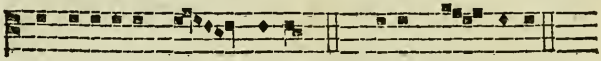
minum,* Qui-a ho- di-e pro ſa-lute mun- di de



vir- gine naſ-ci dig- na- tus eſt. ℣. Di-

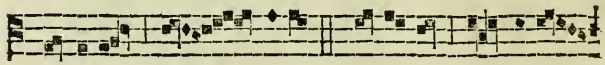


es ſancti-fi-ca-tus illuxit no- bis, venite gentes

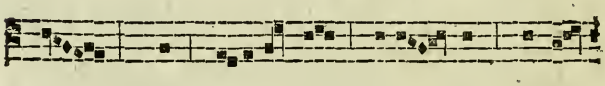


& adorate Do- minum. * Quia ho- di-e.

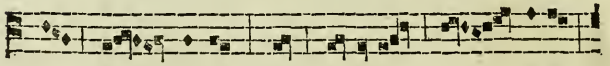
Même Répons tiré de l'Antiphonier Romain en uſage parmi nous.



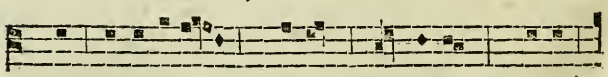
Be-a-ta viſ- cera Ma-ri- æ vir- ginis



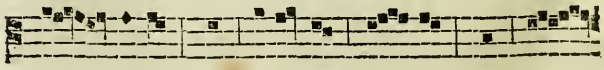
quæ portave-runt æter- ni Patris



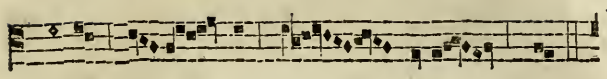
Fi- li-um; & be- ata u- bera



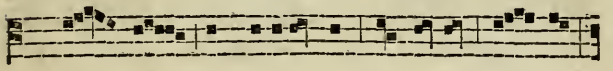
quæ lactaverunt Chriſtum Do- minum:* Quia



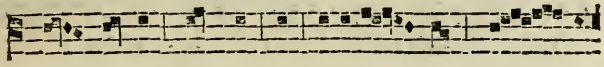
ho- di-e pro ſalu- te mun- di de vir-



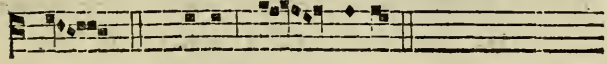
gine naſ- ci dig- natus eſt.



℣. Di- es ſanctifi-ca-tus il- lu-xit no- bis,



ve- ni-te gen-tes, & adora- te Do- mi-

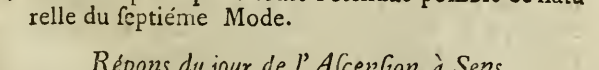


num. * Qui-a ho- di-e.

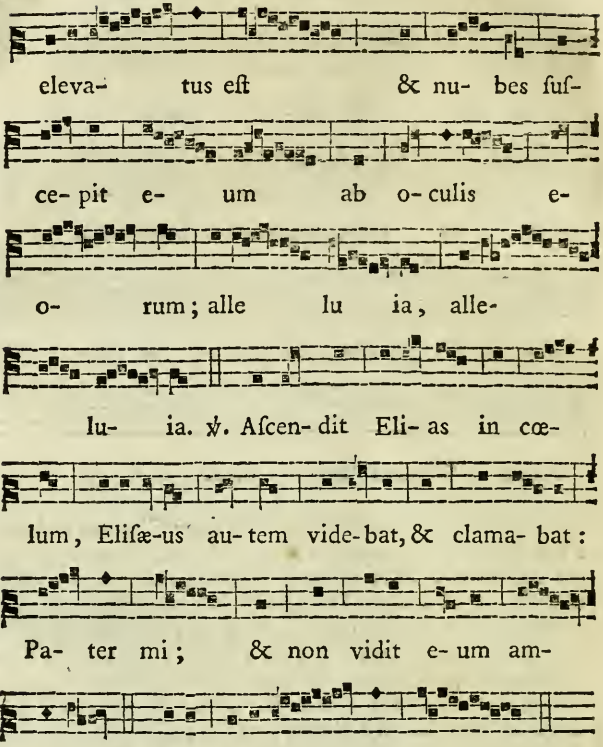
Il eſt aiſé de connoître que ces deux Chants, aujourd'hui ſi différens, ont la même origine. Eſt-ce à Rome, ou eſt-ce en France qu'on a mieux conſervé, ou qu'on s'eſt moins écarté de l'original? N'ayant point les anciens manuſcrits de Rome, nous ne pouvons rien aſſûrer ſur ce fait. Ce qu'il y a de certain, c'eſt, qu'à l'exception de la réforme de la Quantité, le Romain de France eſt conforme aux Livres des douze & treiziéme ſiécles. On voit ici qu'à Rome, comme ailleurs, & même plus qu'ailleurs, on a beaucoup élagué le Chant, c'eſt-à-dire, qu'on la beaucoup déchargé de notes.

Voici un Répons qui a toute l'étendue poſſible & naturelle du ſeptiéme Mode.

Répons du jour de l'Aſcenſion à Sens.



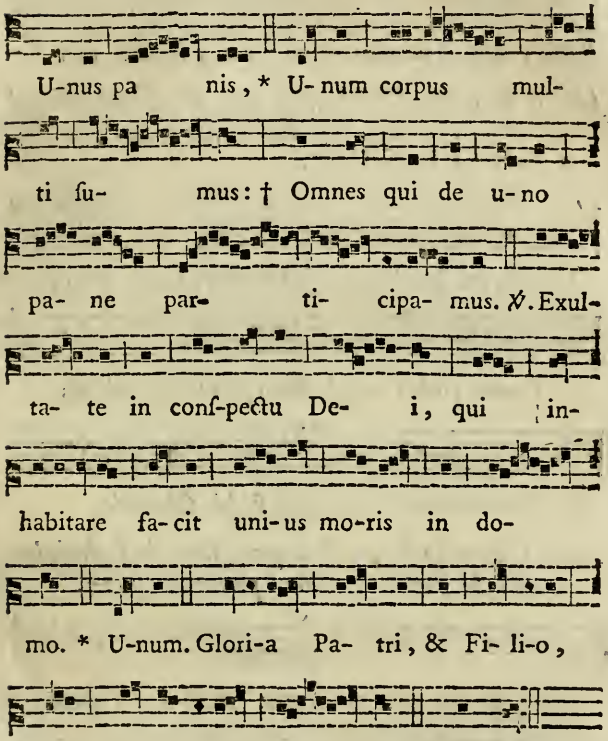
Vi-den- ti-bus Apoſ- tolis, * Jeſus



On a pris ce Répons à Paris avec peu de changemens, mais on a mis le verſet ſur la routine des verſets de ce Mode, qui, trés-certainement, eſt inférieure au Chant propre qu'il avoit & qu'on lui reſtitue ici.

Comme nous avons remarqué ci-devant que le Répons *Unus paxis*, lorſque ſuivant la vulgate on retranche *& de uno calice*, n'a plus de grace; nous le donnons ici avec ces retranchemens & d'un autre Mode tel qu'il a été compoſé à Sens en *1726*.

Répons pour la Fête du SS. Sacrement.

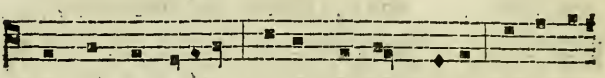


On doit s'appercevoir combien le ſeptiéme Mode eſt pompeux, grand, majeſtueux. S'il ſe trouve des perſonnes qui le regardent comme dur, c'eſt qu'elles l'exécutent mal, ou qu'il eſt mal compoſé. On a un Chant du *Gloria in excelſis* de ce Mode qui eſt un des plus beaux, & des plus mélodieux, qui n'eſt trop haut que pour ceux qui ne ſçavent pas prendre un vrai Ton de Chœur.

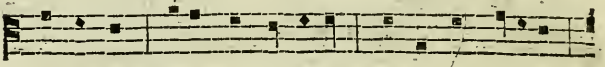
Le ſeptiéme Mode eſt peu propre aux Chants d'Hymnes, on n'en trouve point dans les anciens Livres d'E-

glises : on en a mis un dans l'Antiphonier de de Paris à l'Office Nocturne de la Décollation de S. Jean-Baptiste qui prouve qu'on peut faire des Chants d'Hymnes sur ce Mode, mais il ne montre pas qu'on y réussisse bien.

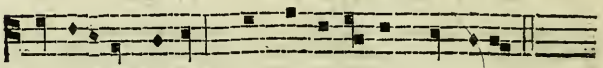
Chant de Vers Asclépiades, tiré du Livre intitulé Traité . . . sur le Chant Ecclésiastique . . . par M. l'Abbé Le Beuf. Du 7.



Somnos per gelidam carpit humum, levat Atro pa-

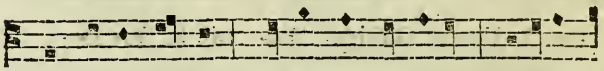


ne famem, sedat aquâ sitim; Et largâ miseris

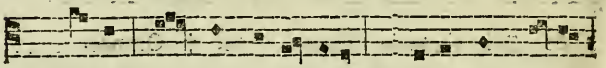


distribu-it manu Quæ parcus si- bi subtrahit.

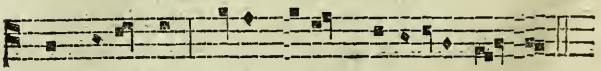
Autre Chant de Vers Alcaïques, tirée de l'Antiphonier de Paris de 1681, *prelimin. p.* 17.



Tu prima tes- tis, primaque nunti-a, Testare



Chris- ti nu- men, Apos-tola; Christique mæren-



tes minis- tros Plena De-o propi-ore fir-ma.

Les autres Modes fournissent suffisamment pour les Chants.

Chants lyriques. Les anciens Compoſiteurs s'en étant contentés, on fera très-bien de les imiter, ſans ſe donner la torture pour forcer le ſeptiéme à en fournir qui ſeront probablement d'un Chant gêné.

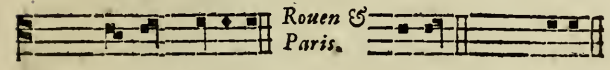
Il n'en eſt pas de même des Proſes, on en trouve grand nombre dans les anciens Livres d'Egliſes qui ſont très-belles, la Proſe *Lauda Sion Salvatorem*, eſt une preuve de la fécondité de ce Mode pour ces ſortes de Pieces.

Le ſeptiéme Mode n'a point de ſeconde eſpece, mais il pourroit être tranſpoſé en l'élevant à la Quarte au-deſſus, alors ſon étendue ſeroit depuis c juſqu'à cc, ſa diviſion ſeroit g : mais cette tranſpoſition eſt ſans exemple & contre la nature de ce Mode, parce que la Quarte au-deſſus de ſa Quinte auroit le Sémiton après la Tierce qui ſeroit majeure, au lieu que cette Tierce doit être mineure. On ſent aiſément que *ſol la ſi ut* ne ſonnent point comme *re mi fa ſol*. De plus, il ſeroit totalement ſemblable à la ſeconde eſpece du cinquiéme.

§. II.

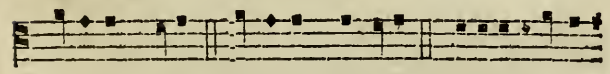
De la Pſalmodie du ſeptiéme Mode.

Intonation.

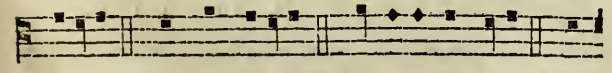


Rome. Di-xit Dominus. Dixit. *Sens.* Dixit.

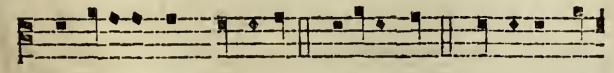
Médiation.



Domino meo. * Dominum de cœlis. * miſerati-onum

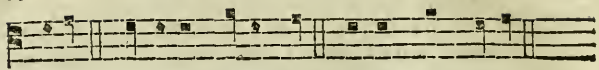


tu-arum. * in te ſperavi. * Domini eſt ſalus. * be-



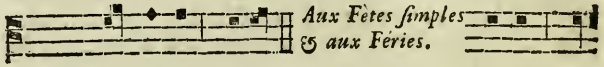
neplacita fac Domine. * locutus ſum. * domu-i Iſ-

CHAP. III.
ART. VIII.

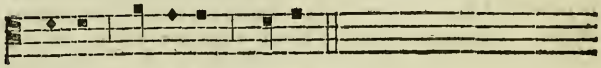


ra-el. * Dominus ſuper vos. * Sicut mons Si-on. *

Aux Fêtes ſimples & aux Féries.

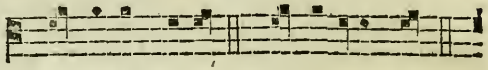


D. R. Do-mino me-o. Di-xit Do-

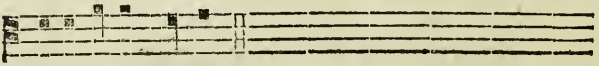


minus Domino me- o.

A Rouen. Médiation.



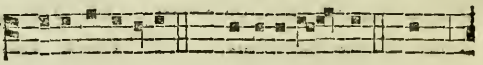
Do-mino me-o. quod locutus ſum.



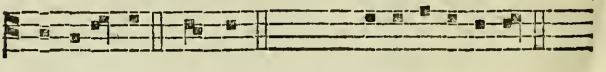
inimicos tu-os.

Terminaiſons jointes aux commencemens d'Antiennes.

Paris. Sens. Auxerre.

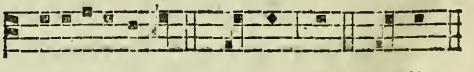


7. d. *pour* Diviſi-o- nes. Cum

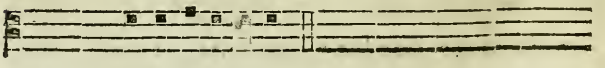


ſurrexiſ-ſet. Di- xit. *D. R.* E u o u a e.

Rouen. Sens. Auxerre.

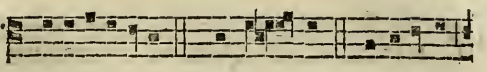


7. d. *pour* Fac-ta eſt. De- dit.

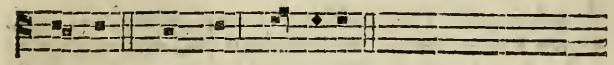


Rouen. E u o u a e.

D. R. Paris. Sens. Aux.

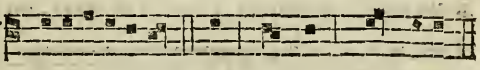


7. b. *pour* Dixe- runt. Revocabo

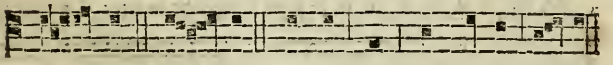


il- los. Omnis ſpi- ritus.

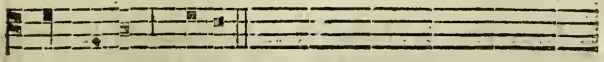
D. R. Paris. Sens. Aux.



7. c. *pour* Sit no-men Do-mini.

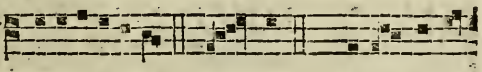


Om- ne. Om- nes. Ignis in conſpectu e- jus.

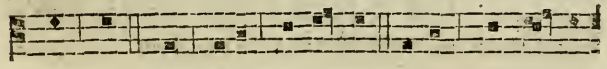


Comminans mihi.

D. R. Paris. Sens.



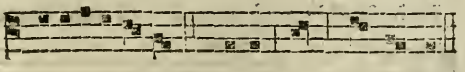
7. a. *pour* Sta- te. Prædeſ- tina-



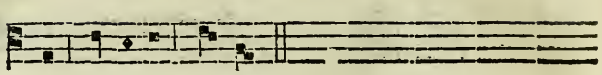
vit nos. Hæc dicit Excel-ſus. Illa præmo- ni-

ta. De-dit no-bis. Ve- ni- te.

Paris. Sens. Rouen.



7. G. *pour* Dixit rex mi-niſ-tris.

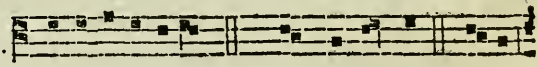


In Domino De- o.

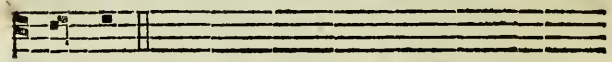
A Sens cette Terminaiſon n'eſt employée qu'aux Cantiques Evangéliques, comme étant plus ſolemnelle.

Le Romain & le Pariſien ont encore une Terminaiſon en c qui eſt très-bonne & qu'on pourroit joindre à un commencement en *ut ſi la ut re*, ou ſemblables.

Paris.
Rouen.



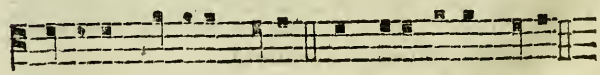
D. R. E u o u a e. c. *pour* Loqueban-tur. Di-co



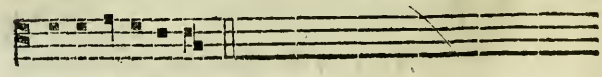
vo- bis.

A Auxerre, la Médiation de la Pſalmodie du ſeptiéme Mode eſt différente de celle des autres Egliſes; la Terminaiſon en a eſt auſſi différente. Il paroit par des Livres imprimés à l'uſage de cette Egliſe, qui ont environ deux cents ans d'antiquité, que cette Terminaiſon étoit de même que dans les autres Egliſes. Ce fut donc dans la ſuite, lorſqu'on retoucha le Chant à Auxerre, qu'on rendit cette Terminaiſon ſi dure & ſi inſoutenable: il eſt étonnant qu'en faiſant un nouveau Chant, on n'ait pas réformé cette mauvaiſe réforme en rapellant l'antiquité.

Médiation & Terminaiſon en a *ſelon l'uſage préſent d'Auxerre. La Médiation eſt la même à Rouen.*

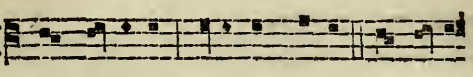


Dominus Domino me-o. * in toto corde me-o.

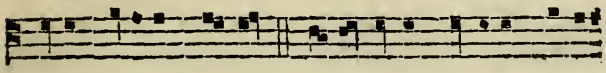


Sens pour les Cantiques Evangéliques qui ne ſont point en b *& en* d, *on emploie le Chant ſolemnel qui ſuit.*

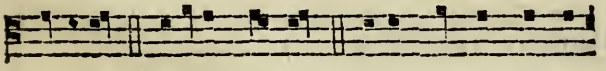
Sens moderne.
Paris ancien.



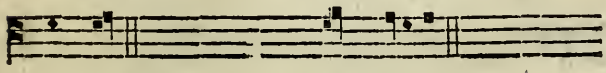
Mag-ni- ficat * anima me-a. Et exul-



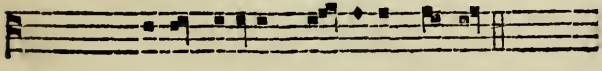
tavit ſpiritus me- us. * Be-ne-dictus Dominus De-us



Iſra-el. * ſalutis no-bis. * mihi magna qui po-

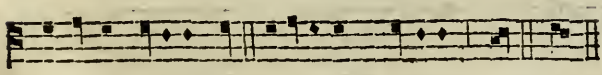


tens eſt. * *Quelques-uns* Mag- nificat.

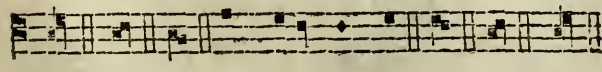


Rouen. Qui-a viderunt o- cu-li me- i.

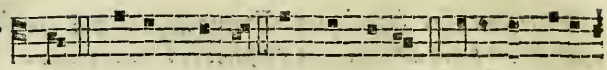
Maniere de faire les monoſyllabes & les breves.



frumenti ſati-at te. luciferum genu-i te. te.

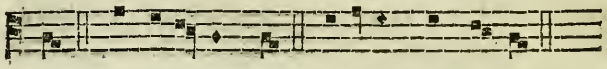


te. te. te. & præcinxit ſe. ſe. ſe. ſe.



se. pacem de te. ex hoc in hoc. anima me-a

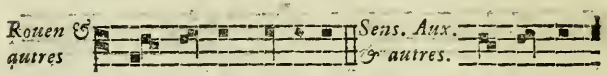
Do-minum. ejus in se- cula. Spiritu-i-sanc-



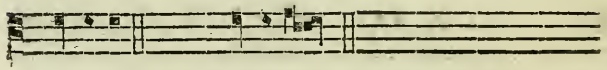
to. qui ode-runt nos. daturum se no-bis.

Peu d'Eglises ont une Psalmodie solemnelle pour les Cantiques Evangéliques dans ce Mode.

Psalmodie pour les Introïts. Intonation.

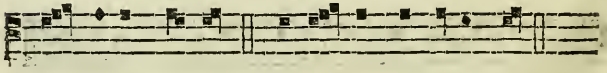


Can-ta- te Domino. Can-ta- te



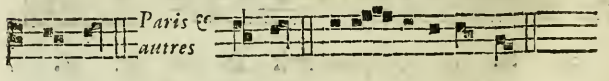
Domino *Paris.* Domino.

Médiation.

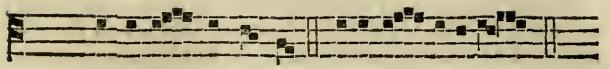


can- ticum no-vum.* deco- rem indutus est.*

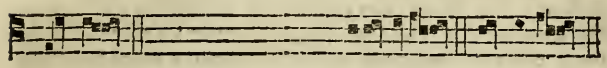
Reprise & Terminaison.



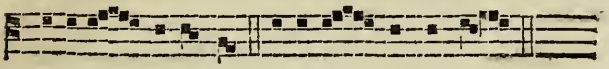
Se- de. Se-de. E u o u a e.



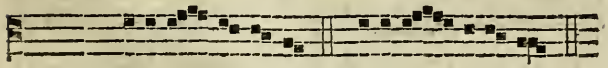
Sens. E u o u a e. E u o u a e. *pour*



Pu- er. *& ſemblables. Paris.* Miſe-rere. Glo- ri-a.



E u o u a e. E u o u a e.



Rouen. E u o u a e. & E u o u a e.

ARTICLE IX.

§. I.

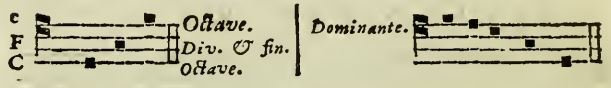
Du VIIIe. *Mode, ou de l'Hypomixolydien.*

LE huitiéme Mode du Chant appellé Hypomixolydien eſt formé de la quatriéme Octave fondamentale dont il eſt la diviſion arithmétique. Ce Mode eſt le Plagal de l'Hypermixolydien, Pair, de l'eſpece de Chant Oxipycne, ou majeure. Son Octave commence au *re* D, & ſe termine au *re* d; ſa diviſion au *ſol* G qui eſt auſſi ſa finale: ſa Dominante eſt à la Quarte *ut* au-deſſus de ſa finale, & non à la Tierce au-deſſous de la Dominante du ſeptiéme ſon ſupérieur, parce que cette Tierce eſt ſur la corde variante. *Th. Freig.*

CHAP. III. ART. IX.

Outre les repos qu'il a sur sa finale, il en peut avoir encore à sa Tierce au-dessus de cette finale, à sa Dominante, à la seconde au-dessus de sa finale, à la seconde au-dessous, & à la Quarte qui termine son Octave dans le bas & quelquefois même à la note au-dessous de cette Octave. Les Modernes ont ajouté ce Mode, afin que le septiéme ne fût pas sans Plagal, dit le Cardinal Bona: mais cette raison paroît sans fondement à ceux qui connoissent que la source de tous les Modes est dans les sept Octaves fondamentales de la Gamme différemment divisées.

Octave. *Notes essentielles.*

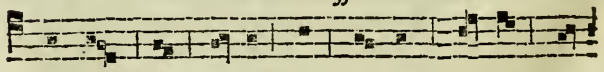


C. Bona.

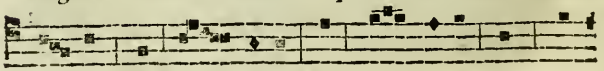
Le huitiéme Mode est doux, paisible, propre pour les narrations, & a un agrément fort naturel: il est harmonieux, il plaît à l'oreille, il est aussi assez pompeux, il n'est point trop vif; ses progressions se font avec gravité: il est aussi déprécatoire, on peut s'en servir pour les textes qui marquent le désir de la félicité ou de la gloire qu'on demande avec larmes ou tremblement. Il est par sa gravité, particulierement propre pour les Traits. Enfin ce Mode peut être employé pour tous les textes qui ne peuvent être mis heureusement sur les autres Modes; il est, disent les anciens Auteurs, un Mode presqu'universel. C'est pourquoi il est si fréquent dans les anciens Livres pour les Antiennes & pour les Répons.

EXEMPLES.

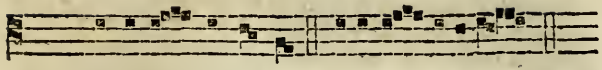
Antienne de la Toussaint à Sens.



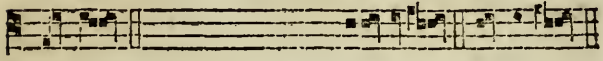
Dignos nos fe- cit in par- tem for- tis Sanc-



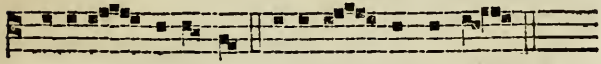
to- rum in lu- mine; & transf- tulit in reg



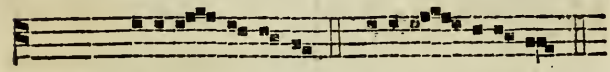
Sens. E u o u a e. E u o u a e. *pour*



Pu- er. *& semblables. Paris.* Miſe-rere. Glo- ri-a.



E u o u a e. E u o u a e.



Rouen. E u o u a e. & E u o u a e.

ARTICLE IX.

§. I.

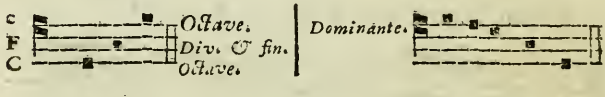
Du VIIIe. *Mode, ou de l'Hypomixolydien.*

LE huitiéme Mode du Chant appellé Hypomixolydien eſt formé de la quatriéme Octave fondamentale dont il eſt la diviſion arithmétique. Ce Mode eſt le Plagal de l'Hypermixolydien, Pair, de l'eſpece de Chant Oxipycne, ou majeure. Son Octave commence au *re* D, & ſe termine au *re* d; ſa diviſion au *ſol* G qui eſt auſſi ſa finale: ſa Dominante eſt à la Quarte *ut* au-deſſus de ſa finale, & non à la Tierce au-deſſous de la Dominante du ſeptiéme ſon ſupérieur, parce que cette Tierce eſt ſur la corde variante.

CHAP. III. ART. IX.

Outre les repos qu'il a sur sa finale, il en peut avoir encore à sa Tierce au-dessus de cette finale, à sa Dominante, à la seconde au-dessus de sa finale, à la seconde au-dessous, & à la Quarte qui termine son Octave dans le bas & quelquefois même à la note au-dessous de cette Octave. Les Modernes ont ajouté ce Mode, afin que le septiéme ne fût pas sans Plagal, dit le Cardinal Bona: mais cette raison paroît sans fondement à ceux qui connoissent que la source de tous les Modes est dans les sept Octaves fondamentales de la Gamme différemment divisées.

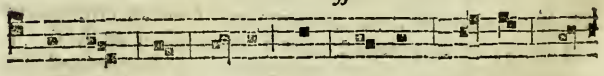
Octave. *Notes essentielles.*



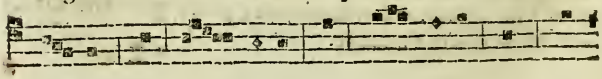
Le huitiéme Mode est doux, paisible, propre pour les narrations, & a un agrément fort naturel: il est harmonieux, il plaît à l'oreille, il est aussi assez pompeux, il n'est point trop vif; ses progressions se font avec gravité: il est aussi déprécatoire, on peut s'en servir pour les textes qui marquent le désir de la félicité ou de la gloire qu'on demande avec larmes ou tremblement. Il est par sa gravité, particulierement propre pour les Traits. Enfin ce Mode peut être employé pour tous les textes qui ne peuvent être mis heureusement sur les autres Modes; il est, disent les anciens Auteurs, un Mode presque universel. C'est pourquoi il est si fréquent dans les anciens Livres pour les Antiennes & pour les Répons.

EXEMPLES.

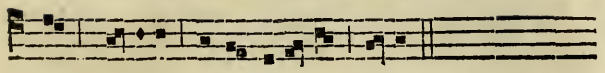
Antienne de la Toussaint à Sens.



Dignos nos fe- cit in par- tem for- tis Sanc-

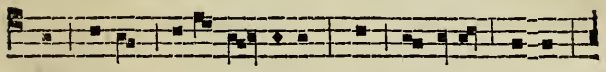


to- rum in lu- mine; & transf- tulit in reg-

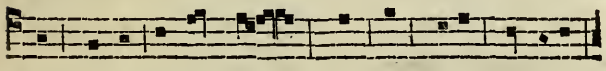


num Fi-li-i dilec-ti-o-nis ſu-æ.

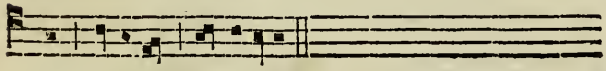
Autre Antienne tirée d'un ancien Office de S. Martin.



O virum inef-fa-bilem nec la bore victum,



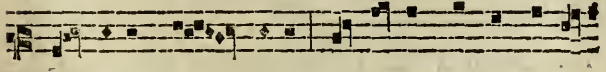
nec morte vincen-dum, qui nec mori timuit,



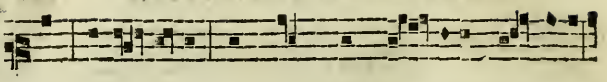
nec vivere re-cuſavit.

On trouve dans le Romain en uſage parmi nous, & dans les Antiphoniers particuliers des Diocéſes qui l'ont plus ſuivi, un très-grand nombre de Répons de ce Mode preſque tous moulés les uns ſur les autres, ce qui doit être regardé comme un défaut, une vraie diſette; une même mélodie ſi répétée cauſe de l'ennui & du dégoût. On trouve le même défaut dans grand nombre d'Antiennes du ſeptiéme Mode, il emble que l'Antienne *Ecce ſacerdos magnus* ſoit le modéle de la plûpart des Antiennes qu'on a adjugées à ce Mode, ce qui a rendu cette modulation extrêmement triviale.

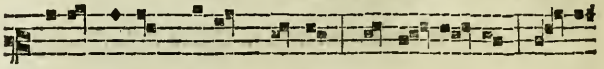
Chant de l'Introït du jour de la Pentecôte, tiré des Livres de Rome.



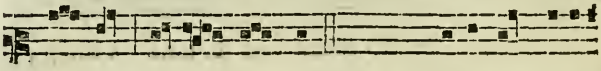
Spi- ritus Do- mini re-ple-vit orbem terra-



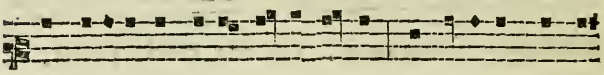
rum, alle- lu-ia, & hoc quod con- tinet om-ni-a



ſci-en-ti-am habet vo-cis; al-le- lu- ia, al- le-



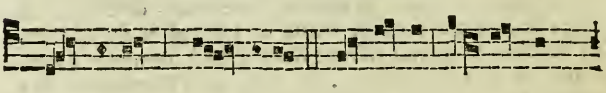
lu- ia, al-le- lu- ia. *Pſalmus.* Exurgat De-us



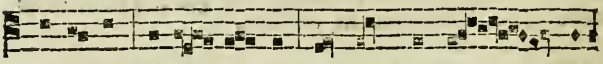
& diſſipentur ini-mi-ci e-jus, & fugi-ant qui o-

derunt e-um à fa-ci-e e- jus. Glo- ria.

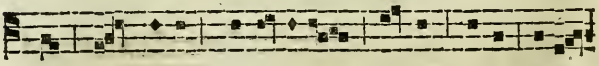
La même Piece tirée des Livres Romains à l'uſage des Egliſes de France.



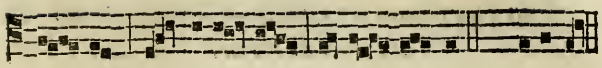
Spi- ritus Do- mini re-ple-vit or-bem



terra-rum, alle- lu- ia, & hoc quod con- ti-



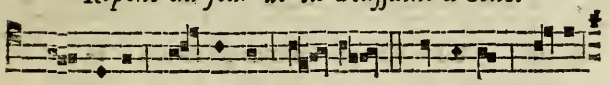
net om-ni-a ſci-enti-am ha-bet vocis, alle-



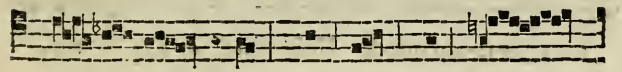
lu- ia, al- lelu- ia, al-le- lu- ia. *Pſ.* Exurgat.

La différence de ces deux Chants de la même Piece eſt ici bien ſenſible: on s'apperçoit ſans peine qu'il a été originairement le même par-tout.

Répons du jour de la Touſſaint à Sens.

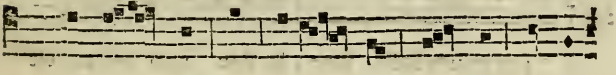


Gre- ti-as a- gimus ti- bi Domine De-us

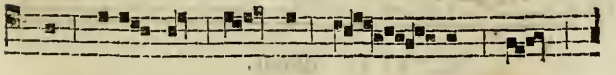


om- ni- potens, qui es, qui e-

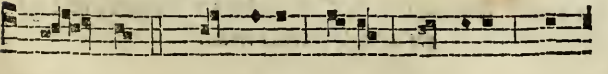
ras; & qui ven- tu- rus es, qui-a



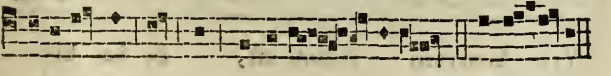
* Regnaſ- ti, & adve- nit tem-pus redde-



re merce- dem ſer- vis tu- is &



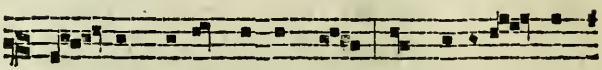
ſanc- tis. ℣. Dex- tera tu- a, Do-mine, mag-



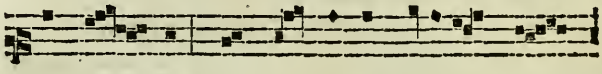
ni-fica- ta eſt in fortitu- di-ne. * Regnaſ- ti.

CHAP III. ART. IX.

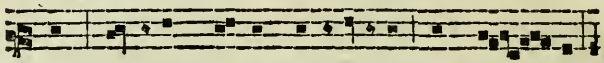
Chant d'un Répons tel qu'il ſe trouve dans l'Antiphonier de Rome.



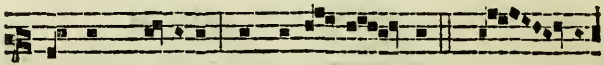
Ver- bum caro factum eſt, & habita- vit



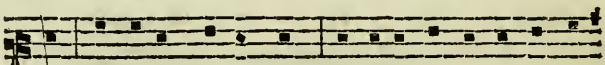
in no- bis * Et vi- dimus glori-am e-



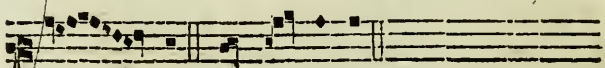
jus, glo-ri-am qua-ſi Unigeniti à Pa- tre,



ple-num gra-ti-æ, & veri- ta- tis. ℣. Om- ni-

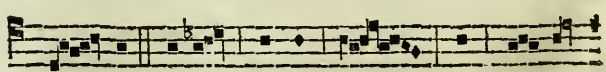


a per ipſum facta ſunt, & ſine ipſo factum eſt

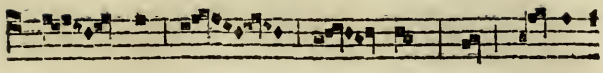


ni- hil. * Et vi- dimus.

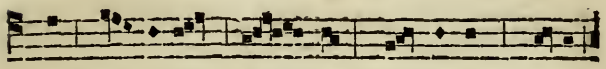
Le même Répons tiré de l'Antiphonier Romain qui eſt en uſage parmi nous.



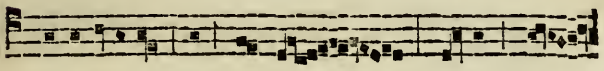
Ver- bum caro factum eſt, & ha- bi-



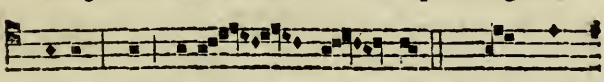
ta- vit in no- bis ; * Et vi- di-



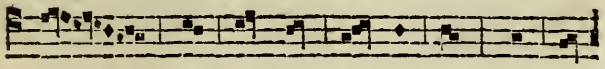
mus glo- ri-am e- jus, glo- ri-am qua-ſi



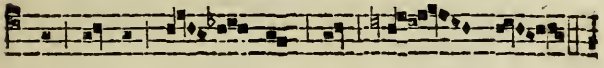
Unigeni-ti à Pa- tre plenum gra-



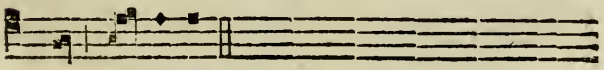
ti-æ & veri- ta- tis. ℣. Om- ni-



a per ip- ſum fac- ta ſunt, & ſi-

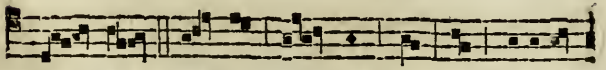


ne ip-ſo fac- tum eſt ni- hil.



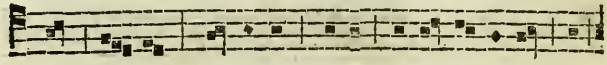
* Et vi- dimus.

Le même Répons tiré de l'Antiphonier de Paris avec ſon nouveau Verſet.

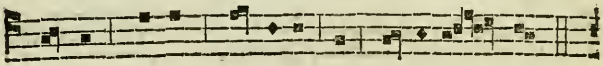


Ver- bum ca- ro fac- tum eſt, & habita-

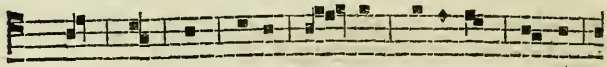
vit in no- bis:* Et vi- dimus glo-ri-



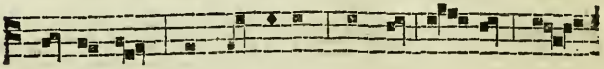
am e- jus glo- ri-am quaſi Uni-ge-ni-ti à



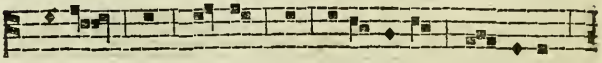
Pa-tre, plenum gra- ti-æ & ve- rita- tis.



℣. Cum nox in ſu-o cur- ſu medi-um i- ter



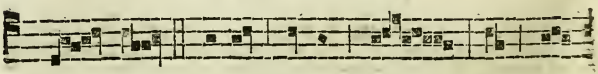
ha-be- ret, omni- potens ſermo tu- us Do-



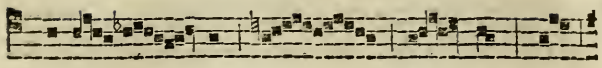
mine de cœ- lo à rega-libus ſe- dibus

pro- ſi-li- vit. * Et vi- dimus.

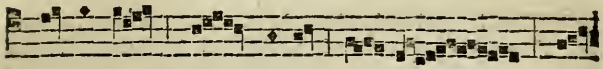
Le même Répons tiré de l'Antiphonier de Sens avec ſon nouveau Verſet.



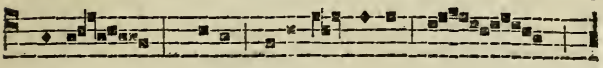
Ver- bum caro factum eſt, & ha-



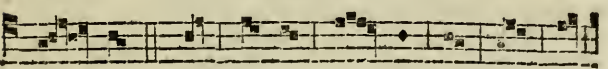
bi-ta- vit in no- bis, * Et



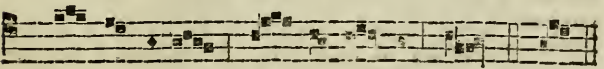
vi- dimus glo- ri-am e- jus, glo-



ri-am quaſi Unige- ni-ti à



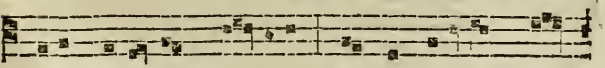
Pa- tre. * In ter-ris vi- ſus eſt, & cum



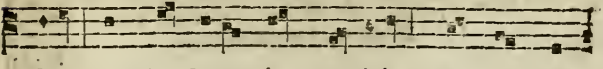
ho- mi- nibus con- ver-ſa- tus eſt. * Et.

La fécondité & la douceur du huitiéme Mode l'ont fait choiſir par les Anciens pour grand nombre d'Hymnes des Fêtes ſolemnelles: mais ne pourroit-on pas, ſans rien gâter dans la mélodie, réformer ces anciens Chants d'Hymnes ſuivant la Quantité du Vers? Quantité que les anciens Chantres Eccléſiaſtiques n'obſervoient nulle part, commne nous l'avons dit ci-devant.

Hymnes anciennes, corrigées ſuivant la Quantité.

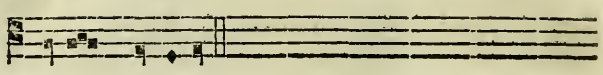


Veni cre-a- tor Spi- ritus, Mentes tu-orum vi-



ſita, Imple ſuper-nâ gra- ti-â Quæ tu cre-

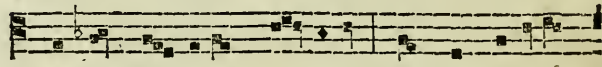
CHAP III
ART. IX.



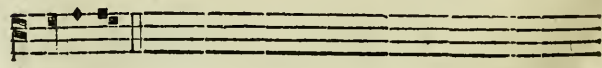
asti pectora.

Pour juger équitablement de telles corrections, il faut se défier de l'habitude où l'on est de chanter différemment, & considérer la chose en elle-même, consulter les Regles qu'on se propose de suivre, faire épreuve de la correction en chantant plusieurs fois, & se déterminer enfin à la maniere qui est la plus conforme aux Regles sans choquer l'oreille, qui ne se plaira pas moins au Chant réformé qu'aux non réformé, quand elle y sera accoutumée.

Ce Chant de *Veni creator Spiritus*, qui est du Romain, à souffert divers changemens dans différentes Eglises, & est néanmoins toujours reconnoissable. Par exemple, à Paris & en quelques autres Eglises, on lui a depuis long-tems donné une entrée très-chargée & fort éloignée de la noble simplicité qu'on lui trouve dans la plûpart des autres Eglises; mais la fin du second Vers qui insiste dans l'aigu est particuliere à Paris, à Rouen & à Beauvais, & très-éloignée de la douceur du Chant des autres Eglises: peut-être que ces changemens n'ont été faits que pour le Contre-point, ce qui prouveroit encore que cette nouveauté dans le Chant n'a serviqu'à corompre l'ancienne beauté du pur Plain-chant, suivant le Pape Jean XXII.

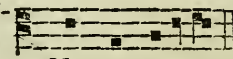


Ve-ni cre- ator Spi- ritus, Men- tes tu-orum



vi-sita.

Quelques Eglises chantent.



On sent que cette chute n'est pas assez grave & assez modérée pour le reste du Chant.

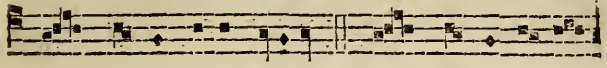
Men-tes tu-orum.

Enfin

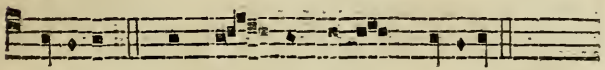
Enfin ce Chant d'Hymne si beau, si grand, si majestueux a presque par-tout quelque différence de note singuliere. CHAP. III. ART. IX.

Comme il est toujours chanté gravement, on n'a point mis de lozange sur les seconds Iambes.

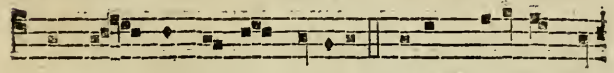
Autre ancien Chant réformé Suivant la Quantité.



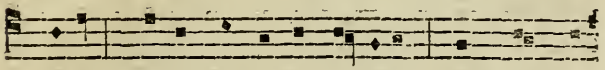
Jam lu-cis orto sidere *ou* Jam lu-cis or-to



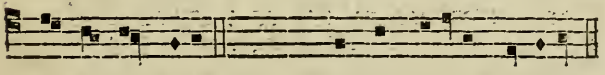
sidere *ou* Jam lu- cis orto sidere,



ou Jam lu- cis or-to sidere De-um precemur sup-



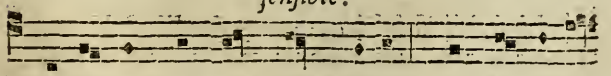
plices, Nostras ut ipse di-rigat, Lux in-cre-



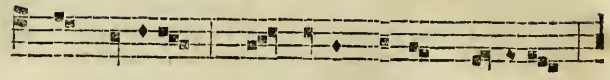
a- ta se- mitas. *Sens* Lux incre-ata semitas.

A Cluny on a mis ce Chant pour l'Hymne *Verbum supernum prodiens* du SS. Sacrement sur la position du sixiéme Mode avec le bémol au *si* & au *mi*; ces bémols suffisent pour montrer la fausse position. On n'a pas consulté le Traité attribué à S. Bernard, pour ce qui peut se noter sans bémols.

Autre Chant où la réforme de la Quantité est moins sensible.



Supre- me Princeps, dux gregis, Qui clau-sa pari-



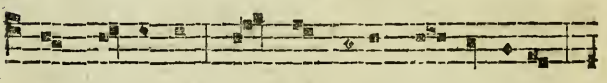
dis ſidera, Spec-tante Româ cla-ri-or

Intras Olym-pum ſanguine.

Chant ancien à Sens & à Auxerre avec peu de différence, auſſi réformé à Sens pour ſuivre la Quantité du Vers.

A la Fête de tous les Saints à Complies. Hymne.

Te lu- cis an- te ter-minum, Rerum Cre-a-



tor, poſ-cimus, Ut pro tu-a cle- menti-a

Hac noc- te nos cuſ- todi-as.

On eſt perſuadé qu'en peu de tems on ſe feroit à la réforme de tous ces anciens Chants d'Hymnes, & que dans la ſuite la poſtérité attentive ſeroit ſurpriſe qu'on eût chanté autrement depuis qu'on a commencé à réformer les fautes de Quantité dans les Chants de Répons, d'Antiennes & autres.

Nous croyons avoir aſſez donné d'exemples de Chants d'Hymnes ſur les différens Modes pour les Metres nouveaux, ou peu uſités chez les Anciens, afin de fournir, au moins des modéles à ceux qui, par la ſuite, pour-

roient être chargés de la compoſition du Chant des nouveaux Bréviaires, & que faute de Chant d'Hymnes inuſité, on ne change pas de belles Hymnes en un autre Metre, dans la crainte de manquer de Chant pour une nouvelle meſure de Vers, comme on a fait dans un certain Bréviaire appellé Eccléſiaſtique & Univerſel, dans lequel on a changé les Hymnes de Santeul, qui ſont d'un Metre inuſité dans le Romain, ſans doute pour n'être pas obligé de compoſer un nouveau Chant. Nous n'avons donné d'exemples d'anciens Chants d'Hymnes que pour inſinuer comment on pourroit les réformer, pour aſſujettir le Chant à ſuivre la Quantité du Vers, & le faire ſcander en chantant ; ce qui nous a paru comme une perfection à laquelle on doit tendre.

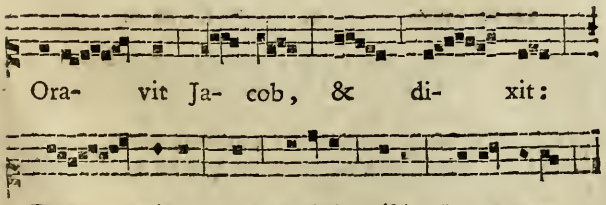
§. II.

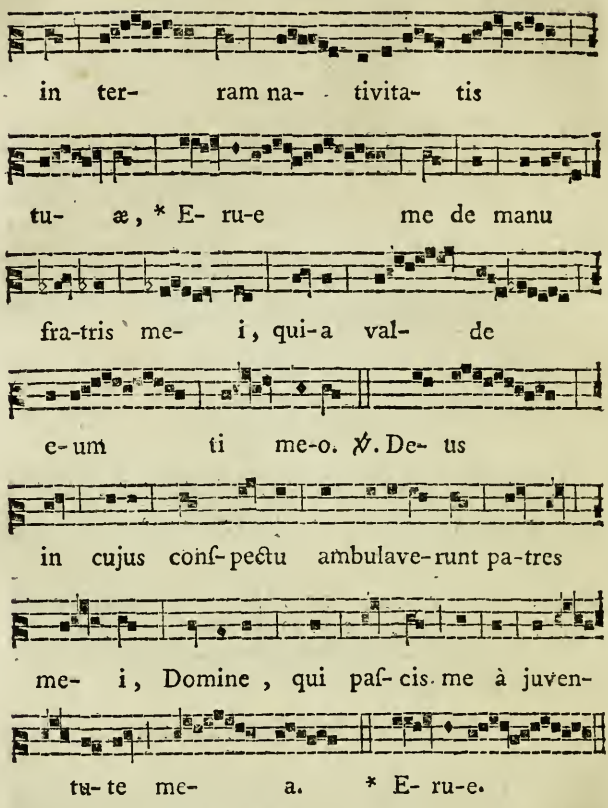
De la Tranſpoſition du huitiéme Mode.

Si on veut tranſpoſer le huitiéme Mode en l'élevant à la Quarte au-deſſus de ſa finale, il aura ſon Octave du G au g, & ſa diviſion au c, qui ſera ſa finale, ſa Dominante ſera au *fa* f. *Th. Freig.*

Nous n'avons trouvé qu'un exemple de cette Tranſpoſition, il eſt tiré des anciens Livres de Sens au ſecond Dimanche de Carême, c'eſt le Répons *Oravit Jacob.* Le voici tel qu'il eſt dans le Proceſſional de Sens donné par M. de Gondrin.

Répons du huitiéme tranſpoſé.





Si on avoit mis cette Piece dans la poſition ordinaire du huitiéme Mode, pour lui donner, ou lui conſerver dans ſa mélodie, les ſons qu'elle a dans ſa Tranſpoſition, il auroit fallu poſer pluſieurs diéſes ſur le *fa* & en faire une corde variante, ce que ne vouloient pas les Anciens.

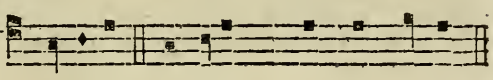
On s'apperçoit donc encore ici, que la cauſe de la Tranſpoſition, eſt la corde variante *ſi*, qui ſans bémol

n'eſt que Sémiton eu égard à l'*ut* : ce *ſi* ſe trouve ſur le premier mot du Répons, & ſur ces autres mots *in terram nativitatis*, qui dans cette poſition, doit être rendu ſenſible en le pinçant, ce qui ne pouroit ſe faire dans la poſition ordinaire du huitiéme ſans diéſe, que les Anciens n'admettoient pas. Ils ont donc choiſi pour cette Piece la Métathéſe ou Tranſpoſition, afin de ne varier le ſon que ſur la corde véritablement & ſeule variante ſuivant la Gamme naturelle ; ſauf à rappeller au goût, à la tournure & à la nature du huitiéme Mode par un bémol. Cela eſt papable à quiconque entend le Chant.

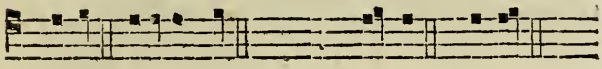
§. III.

De la Pſalmodie du huitiéme Mode.

Intonation. *Médiation.*



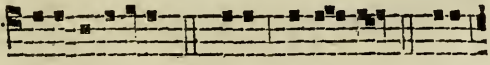
Dominus. Laudate . . . . omnes gentes. *



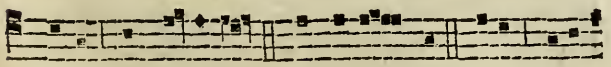
David.* locutus ſum. * *Rouen.* gen-tes. * David. *

Au premier Verſet ſeulement.

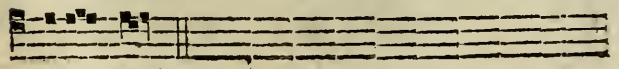
Terminaiſons jointes au commencemens d'Antiennes.



8. C *pour* Cœli enar-rant. Miſit



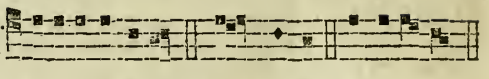
pater fa- mi-li- as. Loqueban- tur. De-us ſci-en-



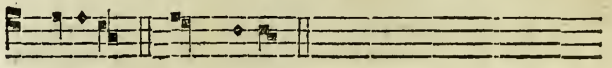
ti-a- rum.

CHAP. III. ART. IX.

Paris ancien.
Sens ancien.

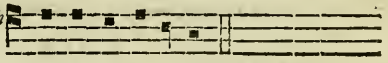


8. a. *pour* Do- minus. Injece-runt.



Veritas. Ste- phanus.

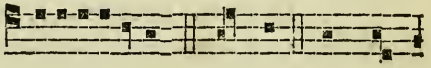
Sens, auparavant Jean Cousin avoit



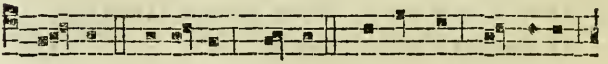
E u o u a e.

Cette Terminaiſon eſt du Romain, conſervée dans le plus grand nombre des Egliſes. On l'a conſervée à Sens pour la Bénédiction des Cierges le jour de la Chandeleur ſeulement.

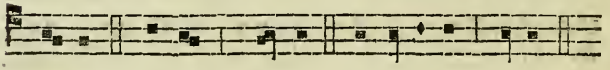
Paris ancien. Sens Orléans & autres.



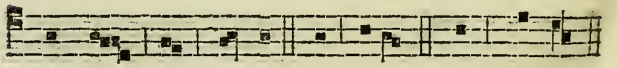
8. G. *pour* Ste- tit. Summi-



ſe- runt. Jura- vi Da- vid. Oſtende fa- ci-em

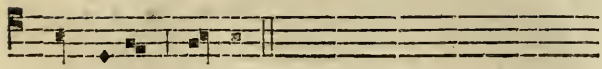


tu- am. Verbum cru-cis. Suſcepimus De- us.



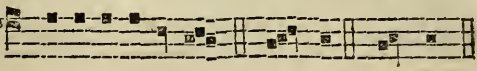
Dignos nos fe- cit. O virum. De fructu.

Poſtquam milites. Annunti-ate. Conci- li-um.

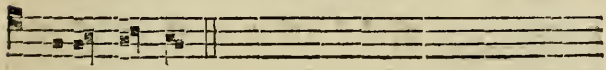


Reddidit juſ- tis

Paris & Sens anciens.

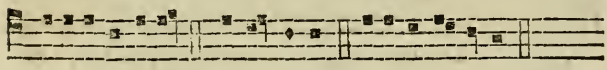


8. G. *pour* Ve- nit. De- us.



Exal- ta- re.

Terminaiſons du Pariſien autres que le huitiéme en c.

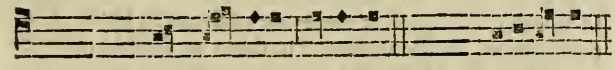


8. d *pour* Auxi- li- um. 8. G.

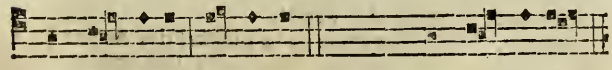
Terminaiſon en a, donnée par M. Le Beuf dans la premiere édition du Bréviaire d'Auxerre 8. a.

Rejettée dans la ſeconde édition du même Bréviaire.

Pour les Cantiques Evangéliques, ſi ce ce n'eſt qu'ils fuſſent en c.

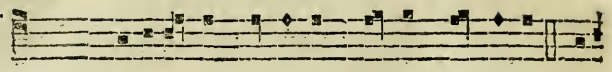


Romain. Mag- ni- ficat * anima. *Paris.* Benedic- tus.



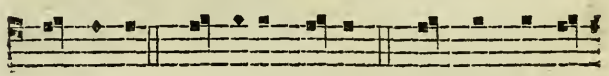
Magni- ficat * a- nima. *Rouen.* Magni- ficat.

Benedictus Dominus De- us Iſ- ra- el.

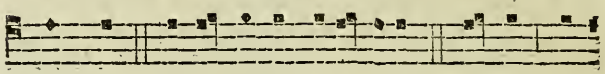


Sens. Benedic-tus Dominus De- us Iſ- ra-el.* Et

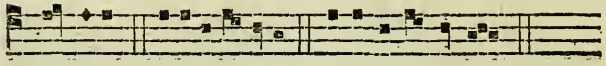
ere- xit cornu falu- tis no- bis.* Mag- ni- ficat*



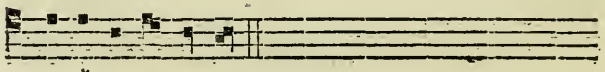
a- nima. ſpi- ritus me- us. * mag-na qui po-



tens eſt. * Altiſ- ſimi voca-beris. Pa- tri, &



Fi- li-o. * G* G*

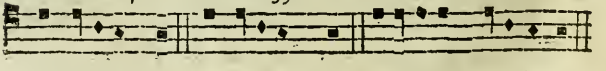


a *

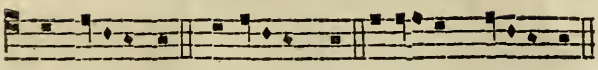
L'Intonation du Romain paroît la meilleure, puiſque le ſeule mot *Magnificat* renferme, ſuivant la lettre, l'Intonation & la Médiation. On doit, ce ſemble, donner l'une & l'autre à ce mot, & ne pas renvoyer les notes de la Médiation à *anima* qui doit être lié inſéparablement avec le reſte du Verſet.

Rome, Paris, Beauvais & la plûpart des autres Egliſes, n'ont point pour les Cantiques Evangéliques de Terminaiſons différentes de celles des Pſeaumes.

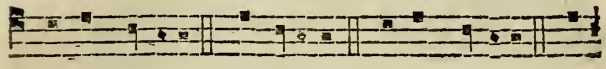
Exemples de monoſyllabes & de breves.



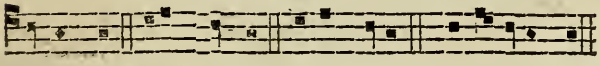
& libera me. corripi-as me. luciferum genu-i te.



& libera me. corripi-as me. luciferum genu-i te.



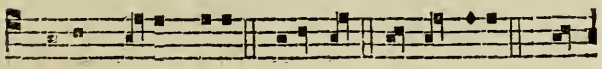
nomen Domini, Melchiſedech. De-us Iſra-el. præ-



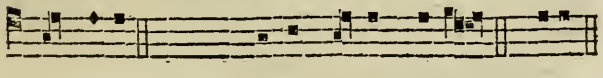
cinxit ſe. pacem de te. tu-um Si-on. qui oderunt nos

Obſerver les deux breves devant un monoſyllabe, comme à ces mots *libera me* & autres ſemblables, ne dérange point, ainſi en pareil cas, rien n'oblige de bleſſer la Quantité. On a donné de pareils exemples dans le ſecond Mode & dans le ſeptiéme.

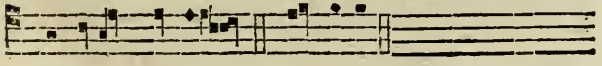
Pſalmodie pour les Introits. Intonation.



De-us De- us me-us. Exurgat. At-ten-dite. Qui

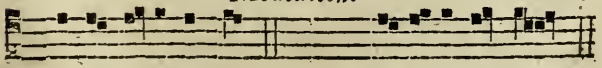


ha- bitat. *Paris* De- us, De-us me-us, quare.



Cantate Domino can- ticum.

Médiation.



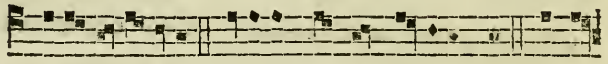
me de- re- liquiſ- ti. *Sens.* de-re- liquiſ- ti.

CHAP. III.
ART. IX.

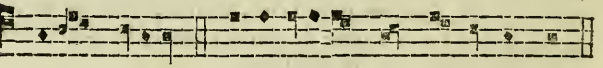
de- co-rem indu- tus eſt. * *Auxerre.* de-re-liquiſ-ti. *

de-co-rem indu-tus eſt. * Si- on.

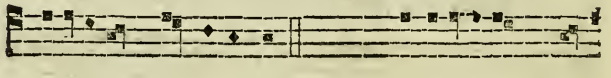
Terminaiſon.



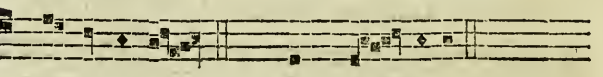
E u o u a e. libera me & e ripe me. in ſe-



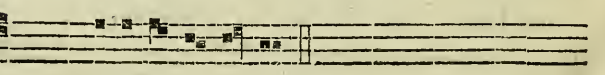
culum ſeculi. fortitudinem & præ-cinxit ſe.



luciferum ge-nu- i te. *Rouen.* fortitudinem &



præ- cinxit ſe. *pour* Dum me- di-um.



Autre. E u o u a e.

Cette derniere eſt trop ſemblable aux Terminaiſons du troiſiéme Mode.

Outre tous les exemples que nous avons donnés dans tous les Modes, les Egliſes particulieres peuvent en avoir d'autres différens qui, s'ils ſont conformes aux Regles, doivent être conſervés. Un Compoſiteur doit connoître

les uſages particuliers de l'Egliſe pour laquelle il travaille afin de s'y conformer, s'ils ſont bons ; ou faire agréer leur changement, s'ils ſont défectueux.

CHAPITRE IV.

Des Neumes.

IL eſt en uſage dans pluſieurs Egliſes de faire à la fin des Antiennes ſur la derniere ſyllabe du dernier mot ce qu'on appelle des *Neumes*.

Les Neumes ſont une addition de Chant ſans lettre qu'on ajoute à la fin des Antiennes, ſuivant leurs différens Modes. Cette addition eſt une traînée, ou une tirade de notes convenables à chaque Mode. Il eſt remarqué dans le Traité du Chant, attribué à S. Bernard, que ces Neumes ont été inventées pour diſtinguer les Modes les uns des autres, & pour rendre ſenſibles à l'oreille & à l'eſprit leur admirable variété. Elles doivent donc exprimer la tournure particuliere & la compoſition de leurs Modes, quoiqu'elles ne le puiſſent que d'une maniere abrégée; ainſi chaque Neume doit être propre & ſuffiſante pour ſon Mode : ſuffiſante, pour le lier & convenir à chaque finale de ſon Mode ; & tellement propre qu'elle ne puiſſe convenir à un autre Mode. Enfin une Neume eſt comme une récapitulation du Chant qu'on vient d'exécuter ſur des mots. Quiconque donc veut avoir une parfaite connoiſſance de la diſtinction des différens Chants, ne doit pas rejetter les Neumes comme ſuperflues. *Art. 9.*

A Sens on a des Neumes, non-ſeulement pour les Antiennes, mais auſſi pour les Répons, dont on ne fait uſage qu'aux ſolemnités : on les a conſervées d'un ancien uſage non interrompu. Il y a lieu de croire que ces Neumes aux Répons, étoient autrefois en uſage dans toute la Province : on ne les a conſervées à Auxerre qu'aux deux Fêtes de S. Etienne & pour la Proceſſion ſeulement.

Les Neumes des Répons étant fort étendues, ſont

CHAP. IV.

aiſément ſentir les progreſſions & les propriétés de chaque Mode. Elles ſe chantent à deux Chœurs alternativement ſur une ſyllabe longue du dernier ou de l'avant dernier mot du corps du Répons : après la Neume, les deux Chœurs ſe réuniſſent pour chanter enſemble ce qui reſte du Répons. S'il y a Orgue, ces Neumes de Répons ſe chantent alternativement par l'Orgue & par le Chœur, l'Orgue commence & le Chœur répond.

Suivant une ancienne Méthode de Plain-chant, il faut, autant qu'il eſt poſſible, faire la Neume ſur une ſyllabe dont la voyelle ſoit grave, comme a, e, o : on prétendoit dans cette Méthode, en donner pour preuve les cris des enfans, indiqués par ce Vers :

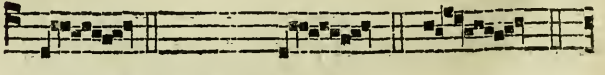
Et dicunt E vel A quotquot naſcuntur ab Eva.

Exemple d'une Neume de Répons, & cérémonial avec lequel ce Répons ſe chante à Sens.

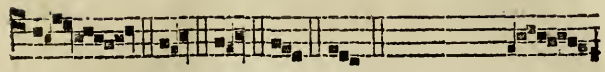
Les cinq premiers du Chœur, revêtus de Chappes, debout devant l'aigle commencent le Répons, chantent le Verſet & *Gloria Patri*, après lequel le Préchantre avec les deux Choriſtes au milieu du Chœur recommencent le Répons. Pendant que le Chœur chante la répétition, les cinq Dignitaires ſe partagent & vont, chacun de leur côté, ſe joindre aux Choriſtes au milieu du Chœur : là, ils ſe tournent face à face de la partie du Chœur avec laquelle ils chantent. A la fin du Répons, à la ſyllabe ou à la note qui précéde celle ſur laquelle on doit commencer la Neume, tout le Chœur s'arrête, & le côté droit commence la Neume, qui ſe chante alternativement avec le côté gauche : à la fin les deux parties du Chœur réuniſſent leurs voix pour terminer le Répons.

Neume du I. *Mode.*

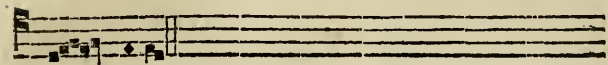
Nous prendrons pour exemple le Répons *Fuit maximus*, ci-devant ; tout le Chœur chante le Répons juſ-
Pag. 160.
qu'à *perdidit* incluſivement ; auſſi-tôt le côté droit chante,



1. Con- *Le côté gauche.* 2. 3.



2. 1. 2. 1. 2. *Tout le Chœur*



tra- rios.

Dans le nouveau Proceſſional de cette Egliſe, on a marqué par un aſtériſque l'endroit où doit commencer la Neume. Il y en a dans ce Livre pour tous les Modes.

Il paroît que l'uſage des Neumes eſt bien ancien dans l'Egliſe, puiſque S. Auguſtin en parle, ſelon le Cardinal Bona, & qu'il en fait voir le motif: voici ce qu'il en dit:

Noli quærere verba, quaſi explicare poſſis unde Deus delectatur. In jubilatione cane. Hoc eſt enim bene canere Deo, in jubilatione cantare. Quid eſt in jubilatione canere? Intelligere, verbis explicare non poſſe quod canitur. Etenim illi qui cantant . . . cum cœperint in verbis Canticorum exultare lætitiâ, veluti impleti tantâ lætitiâ, ut eam verbis explicare non poſſint, avertunt ſe à ſyllabis verborum, & eunt in ſonum jubilationis. Jubilus ſonus quidam eſt ſignificans cor parturire quod dicere non poteſt. Et quem decet iſta jubilatio, niſi ineffabilem Deum? Ineffabilis enim eſt quem fari non potes: & ſi eum fari non potes, & tacere non debes, quid reſtat niſi ut jubiles? ut gaudeat cor ſine verbis, & immenſa lætitudo gaudiorum metas non habeat ſyllabarum? Benè cantate ei in jubilatione. *Enarr. 2ª §. 6. in Pſalm. 32.*

» Ne cherchez point de paroles lorſque vous chantez, » comm eſi par elles vous pouviez dire quelque choſe qui » fût agréable à Dieu. Chantez lui par des tranſports & des » cris confus: *in jubilatione.* Car c'eſt bien chanter au » jugement de Dieu, que de chanter avec des cris confus de joie, & pour uſer de ce terme, avec jubilation. Mais qu'eſt-ce que chanter de cette ſorte? C'eſt » comprendre qu'on ne peut expliquer de paroles ce que » l'on chante de cœur. Car, ceux qui chantent . . . lorſ- » qu'ils ont commencé à témoigner leur joie en réci- *Traduction imprimée à Paris, chez Pierre Lepetit 1683.*

CHAP. IV

» tant d'abord les paroles de quelqu'air qu'ils chantent, » ſe trouvent enſuite comme tranſportés d'une ſi grande » joie, qu'ils ne la peuvent plus exprimer par des pa- » roles, ils laiſſent là les paroles, ne pouvant plus s'a- » ſtreindre aux ſyllabes; & ils ſe répandent librement » en des cris confus de joie, qui n'ont rien d'articulé. » Ainſi cette jubilation eſt comme un ſon, qui marque » que le cœur enfante au-dedans ce qu'il ne peut pouſſer » au-dehors. Et qui mérite cette joie ineffable, pour » ainſi dire, ſinon Dieu qui eſt ineffable lui-même? Car » il eſt ineffable, puiſqu'il eſt au-deſſus de toutes vos » paroles. Que ſi ne pouvant parler de lui, il ne vous » eſt pas libre auſſi de vous taire; que vous reſte-t-il » autre choſe que ce cri & ce ſon confus, pour laiſſer » répendre librement votre cœur dans ſes tranſports, » afin que l'étendue de votre joie qui eſt exceſſive, ne » ſoit point gênée ni reſſerrée par des ſyllabes qui la bor- » nent. Chantez lui ſagement.

Ceux qui blâment l'uſage des Neumes ſeront peut-être arrêtés par un autorité ſi reſpectable, qui prouve en même-tems l'antiquité de cet uſage dans les Offices Divins.

Quoique grand nombre d'Egliſes chantent des Neumes à la fin des Antiennes, ces Neumes ne ſont pas entierement les mêmes, il y a preſque toujours quelques notes différentes d'une Egliſe à l'autre: mais elles ont toutes la tournure, le gout, la modulation propre au Mode pour lequel elles ſont compoſées; & cette modulation eſt tellement propre, qu'on ne pourroit la lier avec une Piece de Chant d'un autre Mode. La Neume eſt comme la pierre de touche, qui fait diſcerner le Mode, ſoit qu'il ſoit dans la poſition ordinaire, ſoit qu'il ſoit tranſpoſé. Si par exemple on avoit eſſayé de lier une Neume à la fin de l'ancien Répons de Pâques *Sedit Angelus*, ou à la fin de l'imitation qu'on en a faite à Paris ſur le Répons *Quid quæritis*, on auroit certainement trouvé que la Neume du ſeptiéme Mode ne pouvoit s'accorder avec la Tierce mineure qui termine ce Répons, & en démontre le Mode; & loin de conſidérer ce Répons comme étant du ſeptiéme Mode, on auroit été convaincu qu'il eſt vraiment du premier, mais tranſpoſé & élevé

à la Quarte, comme nous l'avons montré ci-devant.

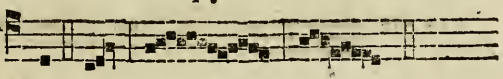
Dans le Romain on ne fait point de Neumes à la fin des Antiennes, mais aux ſolemnités on dit deux fois l'Antienne avant & après le Pſeaume. Dans les Egliſes où il y a Orgue, la répétition de l'Antienne ſe fait par l'Orgue. Dans la plûpart des Egliſes de Paris c'eſt auſſi l'Orgue qui touche la plus grande partie des Antiennes, quoique ſuivant le Rit Pariſien on ne diſe les Antiennes qu'une fois, d'où il arrive que ces Antiennes ne ſont point chantées. L'uſage de la Cathédrale, qui devroit faire la regle des autres Egliſes, eſt de chanter au long toutes les Antiennes. Il ſeroit à ſouhaiter qu'on ſuivît par-tout & uniformément cet uſage, comme M. Le Beuf l'a ſi judicieuſement marqué dans ſon Traité du Chant, en parlant des Neumes *p.* 239, & ſuivantes, & que l'Orgue ne touchât que la Neume.

Différens Chants des Neumes pour les différens Modes.

La note ſeule au commencement marque la finale de l'Antienne.

I.

Paris en A *& en* D.



Les barres marquent les repos

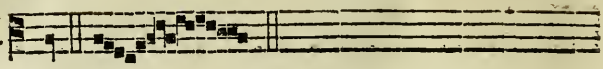
Sens.

2.

En A à Paris.

Cette Neume eſt nouvelle & ne fait nullement ſentir le ſecond en A, dont la différence conſiſte principalement à avoir une Tierce majeure au-deſſous de ſa finale, au lieu que le ſecond en D a une Tierce mineure. On pourroit former une Neume pour le ſecond en A de cette ſorte :

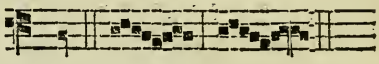
CHAP. IV.



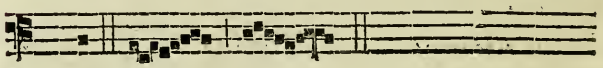
2. *en* A.

L'ancien Parisien n'avoit point de Neume pour les deux especes du secondMode autre que la suivante qui est restée pour le second en D, ou plûtôt on ne faisoit point usage de la seconde espece.

Paris, Sens & Rouen pour le 2. en D.



On pourroit éviter la répétition & dire :



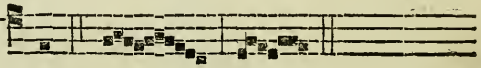
3.

Paris. Sens. Rouen.

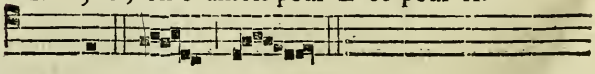
Nous avons marqué les repos suivant une Méthode de Plain-chant à l'usage de Paris ; imprimée en 1511, pour François Regnault, rue S. Jacques à l'image saint Claude.

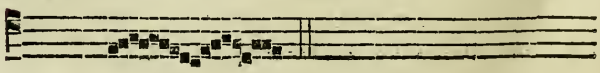
4.

Paris moderne en E.



En 1511, on chantoit pour E & pour A.

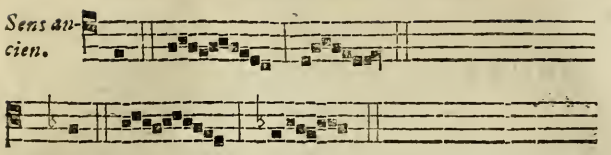




Rouen.

Sens.

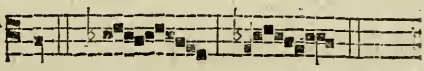
Sens ancien.



Paris en A.

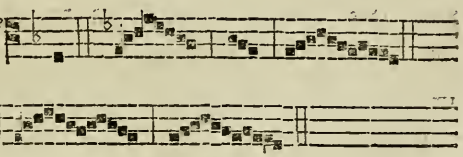
4.

Sens moderne en A *ou irrégulier.*



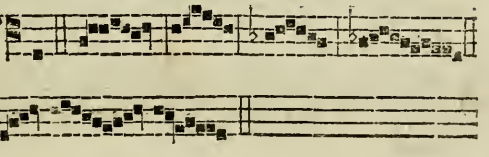
5.

Paris moderne en C.



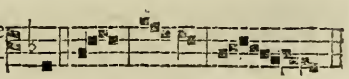
En 1511, on chantoit de même en C & en F.

En F. *Paris moderne.*



Rouen.

Sens moderne, l'ancienne étoit comme celle de Paris en 1511:

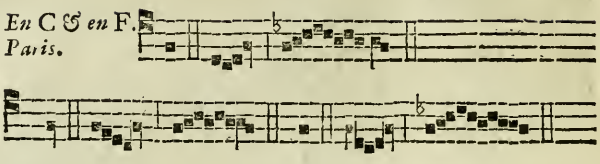


Sens.

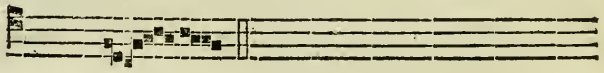
On a réformé l'ancienne pour éviter l'inconvénient de confondre la Neume du cinquiéme avec celle du septiéme qui avoit le même commencement : il arrivoit souvent, par défaut d'attention qu'on prenoit l'une pour l'autre, sur tout où le peuple dominoit.

6.

En C & *en* F.
Paris.

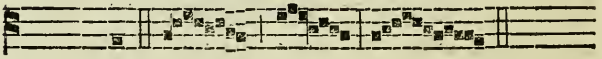


En 1511. *Sens.*



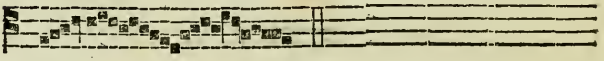
Rouen.

7.



Paris.

En 1511.



Rouen.

Sens.

8.

Paris & Sens.

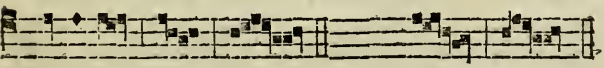
En 1511. *Paris.*

Rouen.

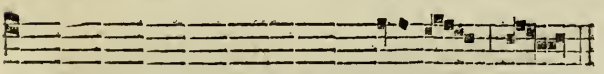
Celle-ci eſt preſque la même que celle du ſeptiéme, ce que l'on doit éviter; parce que ſouvent ces Neumes ſe chantant par mémoire, pour peu qu'on manque d'attention on ſe trompe, ce qui cauſe du déſordre.

Cette derniere de 1511 auroit dû, ce ſemble, être conſervée, elle eſt plus caractériſante pour le huitiéme Mode; on n'a pas beſoin de feindre le *fa* pour éviter le Triton, & il n'y a point de danger de ſe tromper en prenant le troiſiéme Mode, que l'on confond quelquefois avec le huitiéme, faute d'aſſez d'attention au Mode.

Outre ces Neumes, il y en a encore d'autres qui ſervent à terminer les petits verſets ou verſicules, preſque par tout ſemblables & du ſecond Mode. La plus longue & qui eſt unique à Paris & à Auxerre eſt de cette ſorte:



Domine. *A Sens.*



Pour les Verſets de Mémoires. Dominus.

Pour les petits Verſets d'après les Répons breſs.

oculi.

On ne répond a aucun des verſets quand on fait la Neume, tant à Paris, qu'à Sens & à Auxerre, &c.

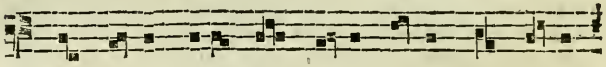
A Paris on répond aux petits verſets des Répons breſs, parce qu'on n'y fait point de Neume.

CHAP. IV.

Dans le Romain le Chœur répond à tous ces verſets & y joint la Neume.

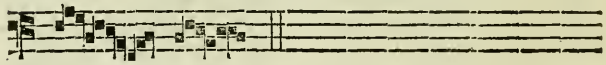
On fait auſſi une petite Neume ſur le dernier mot du verſet *Benedicamus Domino* aux grandes Heures, le Chœur répond de même avec une Neume mais peu différente, ſuivant les uſages des différentes Egliſes.

On a donné à Paris & ailleurs un Chant très-ſolemnel à ce verſet pour les Fêtes annuelles; il eſt emprunté de la derniere partie du verſet d'un Répons du SS. Sacrement, comme il eſt aiſé de le voir.



Sed Pa- ter me-us dat vo-bis pa-nem de cœ- lo

Be- ne-di- camus Do-

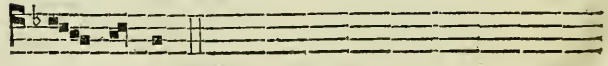


ve- rum.

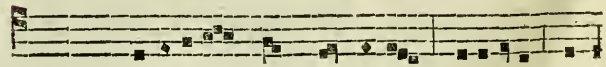
mino.

A Rouen aux grandes Fêtes du Tems Paſchal.

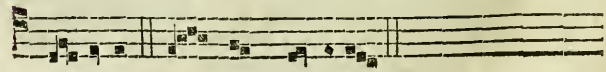
Bene-dica-mus Do- mino, alle- lu- ià, al-le-



lu- ia.



Autre Benedica- mus Do-mino, allelu-ia, al-



le-lu-ia. De- o gra- ti-as, alleluia.

CHAPITRE V.

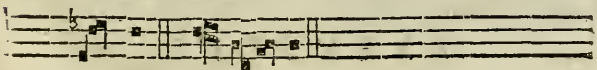
Des Intonations & des Cadences ou périéléſes.

DAns la plûpart des Egliſes, on déſigne l'Intonation des différentes Pieces de Chant par l'addition de quelques notes. Cette addition, qui marque un repos, et pour faire ſentir, que celui ou ceux qui commencent cette Piece de Chant ne doivent pas pourſuivre plus loin; mais que c'eſt au Chœur à reprendre où ils ſe ſont arrêtés, & pourſuivre la Piece.

On appelle cette addition de notes & ce repos *Cadence* ou *périéléſe* ou *petite Neume.*

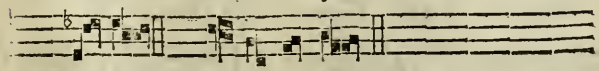
Les périéléſes ſe font de trois façons, 1°. par circonvolution, 2°. par intercidence ou diaptoſe, 3°. par ſimple duplication. La circonvolution eſt la maniere la plus commune & la plus uſitée: elle ſe fait en ajoutant avant la note qui termine l'Intonation, une note au-deſſus & deux notes au-deſſous qui ſe lient à cette derniere note du mot, ce qui fait comme un contour avant de toucher cette derniere note, & ce contour eſt toujours une tierce majeure ou mineure, ſuivant les cordes ſur leſquelles elle tombe.

EXEMPLES.



Pri- mo. Ju- ra-vi.

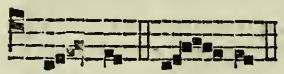
Pour faire la Cadence on ajoute



Pri- mo. Ju- ra- vi.

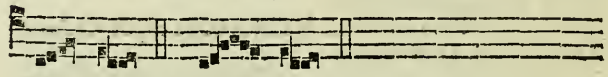
Si la derniere syllabe du mot qui fait l'Intonation est chargée de plusieurs notes, dont la pénultiéme soit immédiatement au-dessus de la derniere, cette pénultiéme note servira pour faire la Cadence, sans qu'il soit besoin d'en ajouter une autre premiere, & de cette note on descendra à la Tierce au-dessous, ou on ajoutera les deux autres qui seront liées avec celle de dessus qui est la derniere du mot; il ne faudra qu'une demie addition.

EXEMPLES.



Pour la Cadence il suffira d'ajouter :

Je- sum. Ec- ce.

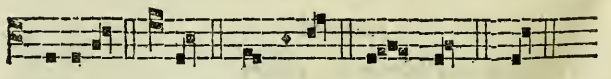


Je- sum. Ec- ce.

Les Cadences qui se font par intercidence ou diaptose sont plus rares ou moins usitées. Cette diaptose ou petite chute se fait après la derniere note du mot marqué pour l'Intonation, en ajoutant immédiatement après & au-dessous deux notes qui seront liées avec une troisiéme ajoutée sur la même corde de la derniere note.

On emploie la diaptose quand la derniere syllabe du mot de l'Intonation est chargée en montant d'une Tierce ou d'une Quarte, ou même d'une Quinte, & que pour faire la circonvolution il faudroit un trop grand élancement de voix.

EXEMPLES.



Viderunt. Sunt. Is-ra-el. Sci- mus. Hi.

Viderunt. Sunt. Isra-el. Sci- mus. Hi.

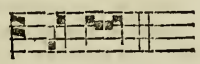
C'eſt par des diaptoſes, qu'à Paris & en pluſieurs autres Egliſes on fait les points ou les repos dans le Chant de l'Evangile ſur la pénultiéme ſyllabe longue, ou ſur l'antépénultiéme, ſi la pénultiéme eſt breve, ou ſur la derniere ſi le mot eſt hébreu ou monoſyllabe.

A Sens, tous les Chants du troiſiéme Mode, dont l'Intonation ſe termine à l'*ut* Dominante, la Cadence ne ſe fait que par diaptoſe.

EXEMPLES.

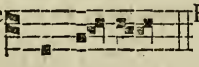
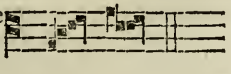
Exur- ge. Annunti-a- te. Alle-lu- ia.

Dans la même Egliſe, pour rendre ſenſible la différence des Intonations du premier Mode & de celles du ſeptiéme lorſqu'elles paroiſſent être dans la même progreſſion & la même tournure, on fait les Cadences du ſeptiéme par diaptoſe.

Exemple du 1. Exemple du 7e. 

Sur-git. Lau-da.

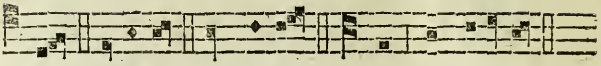
On diſtingue de même les Intonations du cinquiéme de celles du ſeptiéme lorſqu'elles paroiſſent être dans la même progreſſion & avoir la même tournure.

Exemple du 5e.  Exemple du 7e. 

Inve- ni. Sta- te.

Les Intonations par ſimple duplication, ſe font en doublant la pénultiéme note du mot de l'Intonation ſans rien changer. Cette Intonation par ſimple duplication de pénultiéme note s'emploie lorſque la derniere ſyllabe du mot eſt chargée de pluſieurs notes par dégrés conjoints en montant.

EXEMPLES.



Sunt. Esa-ü. Omni-a. Non dormitabit.

Sunt. Esa-ü. Omni-a. Non dormitabit.

Voilà les trois manieres les plus simples & les plus aisées pour l'Imposition ou l'Intonation des différentes Pieces de Chant, qui ne dérangent jamais rien & qui ne peuvent embarrasser les Chantres.

On a donné à Paris des Regles un peu différentes, qui par leurs exceptions, les changemens, les additions, les retranchemens qu'il faut faire dans les différens cas, éxigent un travail & une attention dont il n'y a que les plus habiles Chantres qui soient capables; on sçait que par-tout ce ne sont pas toujours les plus habiles qui imposent les Antiennes ou autres Pieces de Chant : il est donc à propos de les aider, en rendant les Cadences plus faciles, & par-là on s'éloignera moins de la simplicité du Romain qui n'en fait jamais. M. Nivers dit, & avec justice, que c'est une erreur de croire que pour donner le Ton du Pseaume, on doit faire tomber la derniere note de l'Intonation de l'Antienne sur la Dominante du même Pseaume : au contraire, il faut les chanter simplement comme elles sont notées, & avec la périélése où elle est d'usage.

Les Cadences pour Intonation, se font au commencement de toutes les Pieces de Chant lorsqu'elles sont commencées par un ou par plusieurs & que le Chœur doit poursuivre, ce qui doit être marqué par une double barre perpendiculaire à l'endroit où doit finir l'Intonation. On fait aussi les Cadences à la fin des versets de Répons qui se chantent par un ou plusieurs Députés, & cela, pour avertir le Chœur de reprendre la Réclame. Voilà l'usage commun.

CHAP. V.

L'uſage moderne de l'Egliſe de Paris, qui ne paroît marqué dans les Livres de cette Egliſe que depuis l'Antiphonier de 1681, multiplie ces Cadences dans le corps des verſets de Répons, des verſets de Graduel, des Verſets d'*Alleluia*, ce qu'on appelle machicotage ; pour avertir le Chœur de reprendre on inſiſte un peu plus ſur la derniere Cadence : mais à Paris, comme ailleurs, le Chœur ne fait jamais de Cadence. C'eſt pourquoi, dans les Livres de Chant où il eſt d'uſage de les mettre à chaque Piece, on ne les marque point dans celles que tout le Chœur reprend, comme les Antiennes. C'eſt pour la même raiſon que dans le Proceſſional, lorſqu'on prend un Répons de l'Office, on en retranche les Cadences dans le verſet que le Chœur doit chanter.

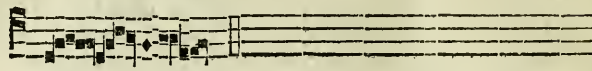
Dans quelques Egliſes on ne fait aucune Cadence à l'Office des Morts, ſeulement on peſe ou on inſiſte ſur les notes ſur leſquelles elles pourroient être faites, ſoit pour l'Intonation, ſoit pour terminer les verſets de Répons.

Comme les Cadences ſont un petit repos, pour le marquer avec éxactitude, il faut être attentif à ne pas faire de contre-ſens *, comme on ne doit pas ſe contenter de la moitié d'un mot. ** S'il ſe trouve un monoſyllabe qui appartienne au mot précédent, il faut le joindre dans l'Intonation, comme *Invenerunt me*, *Congregati ſunt*. Si ce monoſyllabe appartient au mot ſuivant, comme *Immobilis in Dei timore ; Omnis qui audit : Omne quod dat mihi Pater : ab auditione mala non timebit*, il faut bien ſe donner de garde de joindre ce monoſyllabe au mot précédent, comme qui diroit *Immobilis in : Omnis qui : Omne quod : ab auditione mala non :* on en ſent le ridicule ; l'intelligence du texte reglera aiſément. C'eſt ſans doute par défaut d'attention à ces regles de bon ſens, qu'à

* A Paris dans le verſet du Répons des premieres Vêpres du SS. Sacrement, on a fait une Cadence ſur *ſuos* qui termine le ſens, puis de ſuite on dit : *qui erant in mundo, in finem ;* le contre ſens eſt frappant. C'eſt une imitation ſervile du Verſet *Venite comedite panem meum* de l'ancien Répons.

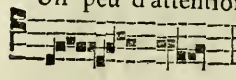
** Autrefois à Sens pour commencer le Répons *Ecce jam coram te* de S. Etienne, on ſe contentoit de dire *Ec-* chargé de pluſieurs notes, le Chœur reprenoit *Ec* & finiſſoit le mot.

Paris, dans le Répons Graduel du jour de S. André, on a mis pour Intonation.



Ec- ce nos.

Un peu d'attention auroit fait mettre seulement



Ec- cc.

Ensuite *nos reliquimus omnia*. Nous nous contentons de cet exemple de l'ancien Graduel de cette Eglise conservé dans le nouveau.

Dans les Intonations des Pseaumes & des Cantiques on ne fait point de cadences, mais on chante pour Intonation jusqu'à la Médiation inclusivement. Les Pseaumes des Introïts de la Messe, & de certaines Antiennes qui ont le même Rit, ont en plusieurs Eglises des Cadences à cette Médiation. Ce Chant solemnel doit être toujours marqué au long dans son lieu.

A Paris, on fait dans le Chant des Pseaumes des Introïts la cadence dès le commencement, comme nous l'avons marqué ci-devant; le Chœur poursuit & chante la Médiation & la Terminaison. Il seroit à propos de pousser l'Intonation jusqu'a la Médiation quand il n'y a pas assez de mots pour distinger l'une de l'autre, ou que cette distinction coupe le sens de la lettre, comme dans *Miserere meî, Deus.* * Si on fait l'Intonation comme à Paris, au mot *Miserere*, on fait dire au Chœur *meî Deus*, qui a le même sens que si l'on disoit: *Deus meî*, qui est un contre-sens.

Il n'en est pas de l'Intonation des Hymnes comme de celle des autres Pieces de Chant: l'Intonation des Hymnes ses doit faire suivant l'éxigence du Vers

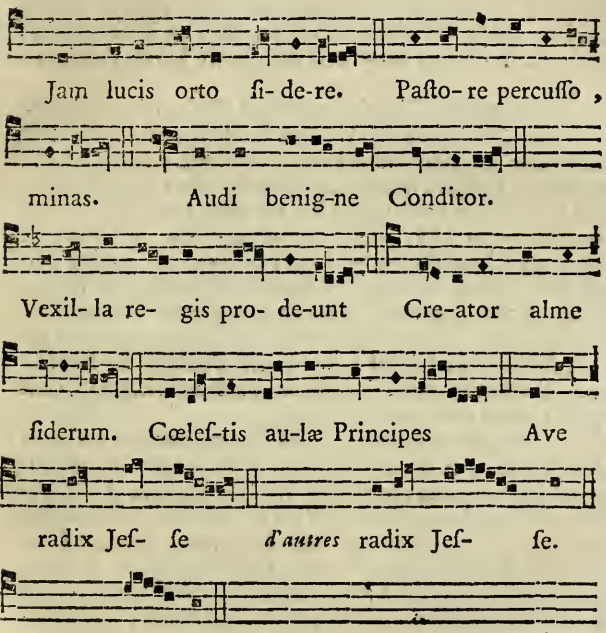
Si c'est un petit Vers Iambique à quatre piés, comme *Jam lucis orto sidere; Pastore percusso, minas*: l'Intonation doit renfermer le Vers en entier, à la fin duquel on fait la cadence.

[A Auxerre on ne fait jamais de cadence à l'Intonation des Hymnes: chaque Eglise a sur cela ses usages auxquels on doit se conformer, comme en toutes autres choses, puisque suivant les saints Canons, il n'est per-

mis à aucun particulier de s'écarter du Rit de ſon Egliſe Cathédrale ſans l'autorité de ſon Supérieur.]

Si l'Hymne eſt de metre Brachycatalecte ou de petits Vers à ſix ſyllabes, comme *Ave maris ſtella*, il faut auſſi que l'Intonation renferme le premier Vers.

EXEMPLES.



Ce premier Vers eſt très-varié d'une Egliſe à l'autre, la premiere maniere paroît la meilleure, parce que la queue de notes ſur la derniere ſyllabe répond à celle qui ſe fait par-tout ſur la derniere ſyllabe du troiſiéme Vers, elle eſt auſſi la plus ancienne. * Ceux qui ter-

* Suivant M. Le Beuf, c'eſt le Contre-point qui a fait gâter le Chant de ce premier Vers, en le faiſant terminer au *ſol*. Traité Hiſtorique du Chant de l'Egliſe c. vj *p.* 110.

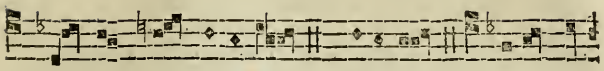
CHAP. V.

minent le premier Vers au *fol*, dérangent la modulation propre à ce Mode, & font joindre le second Vers au premier, comme s'il n'étoit qu'un même Vers ou même partie de Vers, ce qui, dans *Ave maris ſtella*, fait dire *ſtella Dei*, au lieu qu'il faut dire: *Dei mater alma.* Mais quand il n'y auroit point de contre-ſens, le Chant d'un Vers doit être néceſſairement diſtingué du ſuivant, & ſe repoſer ſur une note eſſentielle au Mode, ou au moins ſur une corde de repos ordinaire dans ce Mode & ſans gêner ſa mélodie, comme il arriveroit ici en s'arrêtant au *fol*

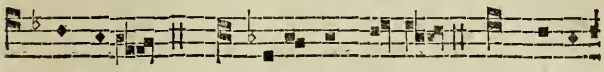
Si dans quelque Egliſe, comme à Paris, on ne chante pas toujours le premier Vers en entier pour Intonation d'Hymnes de Vers Iambiques, c'eſt une exception qui confirme la regle, quoique cette exception paroiſſe aſſez ſans fondement; car pourquoi ne dire que *Statuta*, ſans joindre *decreto Dei*, pour achever le Vers, *Vexilla*, & laiſſer au Chœur *Regis prodeunt*, & quelques autres, vu que pour tous les autres Chants d'Hymnes du même Metre on dit le premier Vers en entier pour Intonation, ce qui donne au Chœur l'entrée de l'Hymne & lui facilite la ſuite du Chant: autrement l'entrée ne ſignifie rien, n'annonce rien, & corrompt même la meſure, tant pour la lettre que pour le Chant.

Si les Hymnes ſont de grands Vers, comme les Vers Aſclépiades, par exemple *Cælo quos eadem gloria conſecrat* ou de Phérécraces, qui ſont ſemblables aux Aſclépiades pour les deux premiers Vers, mais qui au troiſiéme n'ont que ſept ſyllabes au lieu de douze, comme *Felix morte tuâ qui eruciatibus:* ou des Vers Alcaïques, comme *Stupete gentes, fit Deus hoſtia:* ou des Vers Saphiques, comme *Chriſte, Paſtorum caput atque Princeps:* ou de Vers Alcmane, comme *O vos ætherei plaudite cives:* ou des Iambes trimetres ou à ſix piés, comme *Sublime numen, ter potens, ter maximum:* ou des Vers Elégiaques, comme *Virgo Dei genitrix, quem totus non capit orbis:* pour ces ſortes de grands Vers, il faut que l'Intonation s'en faſſe à la céſure, c'eſt-à-dire, qu'il faut, par l'Intonation, partager le Vers en deux, ſans autre égard, que celui qu'on doit avoir à la meſure & non au ſens.

EXEMPLES.

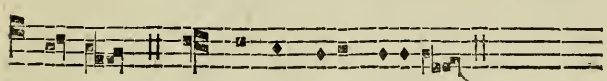


Cœ-lo quos e-adèm. *ou* e-adem. Felix mor-



te tu-a. Stupe-te gen-tes. Chriſte

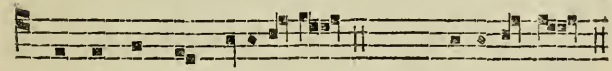
Paſto-rum. O vos æ-there-i. Sublime



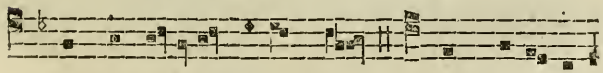
nu-men. Virgo De-i genitrix.

Pour les Vers Trochaïques, comme *Pange lingua glorioſi* & ſemblables, on dit le premier Vers en entier pour Intonation.

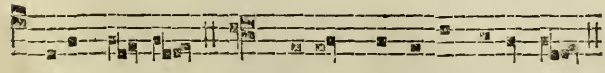
EXEMPLES.



Pange lingua glori-o-ſi. *à Sens.* glori-o-ſi.



Mundus effu-ſis redem-ptus. Urbs be-a-ta,



vera pa-cis. Chriſte, qui ſedes Olympo.

Ce dernier exemple ſuffit pour faire voir qu'on ne doit point partager le Vers Trochaïque; car qui vou-

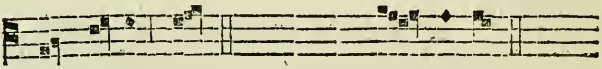
droit, pour cette Hymne nouvelle, s'assujettir à l'Intonation ancienne de Paris, il lui faudroit partager le mot *sedes* & dire *Christe qui se*, comme on disoit : *Tibi Christe.*

Tout ce que nous venons de dire doit, ce semble, suffire pour bien regler les Intonations des Hymnes.

Un Compositeur doit tellement être attentif à la tournure particuliere & propre de chaque Mode, ce que nous répétons ici à l'occasion des Intonations, qu'il faut qu'il fasse sentir dès l'entrée de la Piece de quel Mode elle est, ensorte que pour peu que quelqu'un soit versé dans le Chant, il sente dès l'Intonation, quel est le Mode de la Piece qu'on commence. (C'est une des perfections du Chant Romain, ce qui a aussi été exactement observé à Sens, tant dans les anciens Chants que dans les nouveaux.)

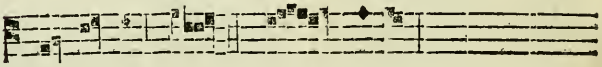
Il faut encore éviter de marquer les Intonations sur des notes qui feroient finir ces Intonations d'une maniere guindée & gênée, ce qui arrive, sur-tout lorsque cette Intonation est au-dessus de la Dominante de la Piece & dans des sons trop aigus.

A Auxerre on commence ainsi l'Antienne



Asperges me *Le Chœur* Do mine, *&c.*

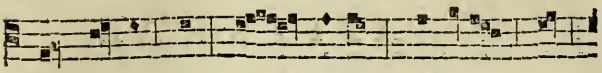
Il étoit aisé de dire :



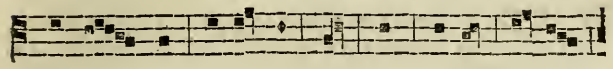
As-per-ges me, Do- mine, *&c.*

[Le reste du Chant de cette Antienne est fort bon & meilleur que celui des autres Eglises, qui presque toutes ont suivi le Romain, dans lequel, pour une Antienne si courte, la seconde partie est presque semblable à la premiere ; *lavabis me* semblable à *Asperges me* & *super nivem dealbabor*, presque sur toutes les notes de *hyssopo & mundabor*, avec finale parfaite.

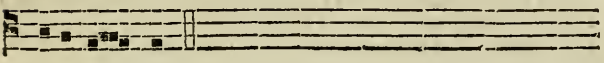
Chant d'Auxerre avec la réforme qu'on doit admettre à l'Intonation. CHAP. V.



Aſ-per-ges me, Do- mine, hyſſopo &



munda- bor; lava- bis me, & ſuper ni-vem



de-alba- bor.

La grande regle eſt que les Intonations ſoient naturelles, ſimples & frappantes, ſans jamais par la cadence rien déranger des notes marquées : c'eſt-à-dire, qu'il y ait cadence ou non, la derniere note de l'Intonation doit toujours être celle qui eſt marquée, & qui par-là ſera invariable : autrement on ne cauſe que de la confuſion dans les Intonations, & il n'y a rien de fixe. Nous ne prétendons pas néanmoins blâmer les uſages contraires à cette ſimplicité, qui n'eſt embarraſſante pour perſonne, mais ſeulement indiquer les uſages des Egliſes qui ſe ſont moins écartées du Romain, qui procurent plus de facilité, & qui demandent moins d'étude pour les Intonations avec cadence.

CHAPITRE VI.

De la maniere de bien chanter.

LE Plain-chant étant employé pour l'Office Divin, doit être chanté avec gravité, avec décence & piété; obſervant néanmoins pour la gravité, de la proportionner à la dignité de la Fête; enſorte que conformément aux Saints Canons, on chante plus gravement dans les ſolemnités que dans les Offices communs. Comme on doit éviter la précipitation, il faut auſſi éviter une lanteur exceſſive qui feroit diſparoître preſque toute la mélodie.

Il faut en chantant faire attention à la valeur des notes; cette valeur ſe marque par la meſure.

La meſure eſt ce qui regle le tems qu'on doit demeurer ſur chaque note. Ce tems ſe partage en *Frapez* & en *Levez* qui ſe font ordinairement de la main, ce qui s'appelle *Batre la meſure.*

Il y a de deux ſortes de meſures, dit M. Ozanan: la *Binaire* qui ſe fait de deux tems égaux: & la *Ternaire* qui ſe fait de trois tems égaux. La Binaire eſt celle qu'on emploie pour le pur Plain-chant. La Ternaire eſt emploiée quelquefois dans les Proſes & les Hymnes, ce qu'on appelle chanter en *Triple.*

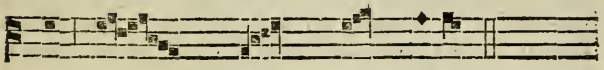
On trouve quelquefois ſur une même corde & ſur une même ſyllabe pluſieurs notes qui ſont une durée de Chant ſur cette ſyllabe & qui ſont comme une *Tenue* dans la Muſique, on doit alors, ſans couper les ſons, inſiſter avec un petit tremblement ſur ces mots autant que la meſure aura de *Frapés* & de *Levés*, & on ne doit point articuler les deux notes jointes enſemble ſur la même corde ſous leſquelles il n'y a qu'une ſyllabe, c'eſt une groſſiereté dans le Chant. Les Anciens avoient beaucoup de ces notes multipliées ſur une même corde & ſur une même ſyllabe, c'eſt ainſi qu'ils faiſoient la *Tenue.*

Les

Les Reviſeurs du Chant Romain ont retranché preſque toutes ces Tenues, & ont été ſuivis de quelques Modernes : néanmoins quand ces Tenues ne ſont pas trop fréquentes, elles donnent de la beauté & de la majeſté au Chant. CHAP. VI.

Au ſujet de ces notes l'une auprès de l'autre ſur la même corde & ſur la même ſyllabe ; s'il n'y en a que deux, il faut obſerver que ſi la ſeconde étoit une repriſe de Chant on doit les ſéparer en les articulant & en reſpirant après la premiere avant de chanter la ſeconde.

Exemple, dans le Répons de l'Aſcenſion à Sens *Viri Galilæi*, ſur ce mot *veniet*.



Sic ve- (*repriſe*) (*repriſe*) ni-et.

On trouve ſouvent de pareilles repriſes de Chant dans les différens *Kyrie* de la Meſſe, dans les Neumes des Graduels & des *Alleluia* ; comme il eſt aiſé d'en remarquer auſſi dans les Neumes des Antiennes dont nous avons parlé.

Pour peu qu'on ait de goût, on ſent naturellement ces repriſes de Chant.

La meſure du Plain-chant eſt toujours à deux tems égaux, & ſoit qu'on chante gravement ou rondement, les notes ſe doivent frapper avec égalité de tems. Lorſqu'on rencontre des notes breves on les coule en ne leur donnant qu'un demi-tems, & afin que la meſure ne ſoit pas rompue, la voix donnera l'autre demi-tems à la note qui précéde la breve. Il faut peſer ſur les notes doubles ou à queue deux tems ; faire les petits repos, ou reſpirer aux points, aux virgules, & où le ſens peut être ſuſpendu, ce qui doit être marqué par de grandes barres qui traverſent les quatre lignes, ou par des points à côté de la note. On a comme forcé à ces repos dans le nouveau Graduel de Sens en les marquant par deux notes ; il y en a auſſi pluſieurs ſemblables dans

CHAP. VI.

le Graduel de Paris, ſouvent on a mis un petit point après la note pour marquer le repos.

A Sainte Geneviève de Paris, les Chanoines Réguliers font ce qu'ils peuvent pour éviter les repos; s'ils chantent à deux, l'un continue pendant que l'autre reſpire. C'eſt une nouvelle & mauvaiſe méthode; les Anciens de cette Congrégation conviennent de la nouveauté.

Pour ne pas défigurer la mélodie, on doit éviter d'aſſommer pour ainſi dire les notes, comme ceux qui pouſſent leur voix avec effort & la font tomber lourdement deſſus les notes, de maniere qu'ils repréſentent preſque des coups de maſſue: pour éviter de tels défauts, on doit avoir ſoin que le ſon de la voix ſoit le plus naturel qu'il eſt poſſible; il faut auſſi prendre garde de ne point faire de mouvemens ni de poſtures extraordinaires des levres, de la langue & du goſier: modérer ſa voix, enſorte qu'on puiſſe chanter long-tems ſans ſe laſſer. C'eſt à quoi manquent la plûpart de ceux qui chantent la Paſſion, ils emploient dans le haut toute la force de leur poulmon, & ils tombent tout eſſoufflés ſur la teneur ou le Chant mitoyen, où n'étant plus en état d'appuyer comme il faut, ils perdent leur ton & ne frappent les notes de la voix baſſe qu'imparfaitement, & par-là ſont bien-tôt déroutés. Il faut donc chanter toujours d'une même force & ne pouſſer point en des endroits plus qu'en d'autres. On doit auſſi prononcer exactement & diſtinctement, ayant grand ſoin d'éviter tout ce qui peut nuire à la bonne prononciation, comme les coups de goſier, les aſpirations, les tremblemens affectés. Quoiqu'il ſoit quelquefois gracieux de faire de legers tremblemens, il faut les faire les plus ſimples qu'il eſt poſſible, & les rendre très-rares: il ne convient guere de faire de tremblemens qu'aux voix qui chantent ſeules. On doit auſſi regarder comme un défaut de fredonner les notes, comme certains qui gâtent toute la nobleſſe & la gravité du Chant par ces fredonnemens ridicules qui ne montent & deſcendent que par ricochets, ſuppoſent des demies notes & ſouvent encore moins dans les différens dégrés de la voix pour ſuivre le Chant dont ils ne font, pour ainſi dire, qu'un badinage, s'imaginant fauſſement qu'ils don-

nent de l'agrément au Chant qu'ils défigurent, au lieu de parcourir les notes d'une maniere non gênée, douce, gracieuſe & ſans effort. CHAP. VI.

Pour bien chanter le Plain-chant de l'Egliſe, dit M. Nivers, il n'y faut rien ajouter, ni diminuer, mais ſimplement chanter ce qui eſt dans le Livre. *Differt. ſur le Chant Greg. c. 73*

Il blâme ceux qui veulent fredonner, comme étant contre la bienſéance & la gravité que requiert le Service Divin, mais encore ils détruiſent, dit-il, l'eſſence du Plain-chant, qui doit être ſimple & uni.

C'eſt ſuivant ces regles, qu'on chantoit autrefois à Sens, & pour cela on n'a pas beſoin de ces groſſes voix qui font beaucoup de bruit, mais qui gâtent ſouvent tout, en aſſommant le Chant, en ne prononçant pas la plûpart des mots, ou n'en articulant pas la moitié. Ce qui ne doit point plaire à des oreilles auſſi délicates que l'étoient celles de Charlemagne. On ſçait que les Chantres Romains chantoient avec plus d'agrément, de délicateſſe & de légereté que les Gaulois qui s'imaginoient mieux chanter parce qu'ils avoient de plus groſſes voix. Dans la diſpute qu'ils eurent en préſence de l'Empereur, ce Prince jugea en faveur des Romains.

Pour donner de la bonne grace à un Office, il faut en chanter toutes les parties ſur la même meſure, éviter de couler ou de peſer plus ſur une Piece que ſur l'autre, exceptez les Proſes & les Hymnes qui ont une meſure qui leur eſt propre & particuliere : il faut auſſi que toutes les voix ſoient toujours extrêmement unies, que l'une ne devance pas l'autre, ni que l'autre ne ſe faiſe pas traîner ; qu'on frappe tous en même-tems la même note également dans un parfait accord & de concert, par conſéquent s'écouter tellement les uns les autres, que tous ſe ſuivent ſi bien, qu'ils chantent tous en même-tems ſyllabe pour ſyllabe & note pour note : afin de parvenir à cet accord, on doit prêter l'oreille à ceux qui gouvernent le Chœur : les Choriſtes n'ayant été vraiſemblablement établis que pour inſinuer l'uniformité du Ton & maintenir l'accord des voix dans tout le Chœur ; pourquoi ils vont d'un bout à l'autre pendant que le Chœur chante, & doivent ſe repoſer quand le Chœur ne chante pas. Si quelqu'un bat la meſure ; on doit y

CHAP. VI.

être attentif & s'y conformer. C'eſt ce qui s'eſt toujours pratiqué à Sens aux ſolemnités, & dans les Egliſes où l'on s'applique à bien chanter.

Cette union des voix pour la divine Pſalmodie eſt recommandée par S. Nicet Evêque de Lyon ou de Trieves, en des termes ſi énergiques, que l'on ne peut mieux déſigner les défauts & donner des regles plus parfaites & en moins de mots. *Vox omnium veſtrûm*, dit-il, *non diſſona debet eſſe, ſed conſona. Non unus inſipienter protrahat, aut unus humiliet, alter vocem extollat, ſed innitatur humiliter unuſquiſque vocem ſuam intra ſonum Chori concinentis includere, non extrinſecùs extollentes*, &c. » Que toutes vos » voix s'uniſſent dans un parfait accord : que perſonne » ne traîne indécemment après les autres, qu'on n'entende pas l'un chanter d'un ton plus bas, l'autre d'une » voix élevée au-deſſus des autres ; mais que chacun s'efforce avec docilité de conformer ſa voix au Ton du » Chœur & de s'y renfermer. »

Spic. Tom. 3. c. 2. De Pſamodiâ bono.

Ce Saint après avoir rapporté l'exemple des trois jeunes Hébreux dans la fournaiſe, qui, dit l'Ecriture, louoient Dieu d'une même bouche, ajoute : *Et nos utique omnes quaſi ex uno ore eundemque Pſalmorum ſonum, eandemque vocis modulationem æqualiter proferamus.* » De » même, tout tant que nous ſommes, efforçons nous » de chanter d'une même voix, & de prononcer comme d'une ſeule bouche le Chant des ſaints Cantiques. »

Le cinquiéme Concile général appellé Quiniſexte, a auſſi défendu le déſordre dans le Chant, les grands cris, les efforts de voix, & tout ce qui ne convient point à l'Office Divin, & a ordonné qu'on chantât avec une grande attention, avec compoſition & avec piété intérieure & extérieure : Voici les termes du Canon : *Eos qui in Eccleſiis ad pſallendum accedunt, volumus nec inordinatis vociferationibus uti, & naturam ad clamorem urgere ; nec aliquid eorum, quæ Eccleſiæ non conveniunt, & apta non ſunt, addiſcere ; ſed cum magna attentione & compunctione pſalmodias Deo, qui eſt occultorum inſpector, offerre. Pios enim & ſanctos fore filios Iſrael ſacrum docuit Oraculum.*

Canon 75.

Pour chanter ſuivant l'eſprit de ce Canon, il ne faut point que les voix ſoient forcées ni en haut ni en bas ; & pour cela il faut prendre un Ton qui tienne comme

le milieu de la portée des voix qui compoſent le Chœur.

[Le mot de Ton ſe prend ici pour le point de l'étendue de la voix qu'il faut choiſir pour chanter à ſon aiſe, & pour aller, ſans ſe forcer, juſqu'à la plus haute & juſqu'à la plus baſſe note de ce que l'on veut chanter.] Quoique les voix ne ſoient pas toutes d'une même étendue, il y a pourtant certain point que l'on peut prendre, où tous les Chantres d'une même Egliſe pourront chanter ſans ſe forcer. Et c'eſt ce point là qu'il faut tâcher de trouver lorſque l'on commence un Office. Ordinairement dans les Egliſes où il y a des Orgues, on rencontre plus aiſément ce Ton, parce que l'Orgue le donne. Il faut enſuite conſerver ce Ton ou Son pour toutes les Dominantes des différentes Pieces, ce que quelques-uns appellent chanter à l'uniſſon. CHAP. V.

Cet uniſſon ſe trouvera en ne perdant point d'idée le ſon de la Dominante du premier Pſeaume, ou même de l'entrée de l'Office, ſi elle eſt bien donnée. Suppoſé, par exemple, qu'on ait chanté ſur la corde *la*, qui eſt la plus commune, il faut chanter du même Ton ou Son *la*, *fa*, *re*, *ut*, qui ſont les quatre Dominantes des huit Modes; enſuite chercher le ſon des autres notes par rapport à cette Dominante.

M. Nivers dans ſa Diſſertation ſur le Chant Grégorien, n'eſt pas d'avis qu'on garde l'uniſſon; il croit que les Auteurs qui en ont écrit ſe ſont abuſés: il ſoutient que de vouloir s'y aſſujettir, eſt une erreur en fait de Chant. L'expérience prouve le contraire. Il n'eſt pas vrai que de garder l'uniſſon, ce ſoit la cauſe certaine des déſordres & des confuſions qui arrivent dans l'exécution du Chant. Cela ſeroit, ſi en mettant toutes les Dominantes ſur le même ſon, on laiſſoit les Sémitons diſpoſés comme dans la Piece précédente, qui ſeroit d'un Mode différent. Tout le monde s'apperçoit que pour peu qu'on varie ſur le Ton du Chœur, les voix ſe dérangent & font perdre toute la grace d'un Office. L'autorité prétendue de S. Bernard regarde la compoſition du Chant & non l'exécution. Les regles générales que donne M. Nivers pour paſſer d'un Mode à l'autre, ne ſont bonnes qu'à embarraſſer les Chantres & à défigurer l'Office. En effet, l'oreille ſeroit-elle contente d'entendre *c.* 12, *p.* 23.

CHAP. VI.

un Pſeaume chanté au Ton ordinaire & commun du Chœur, & enſuite entendre le Pſeaume ſuivant une Tierce mineure plus haut ou plus bas, comme le preſcrit cet Auteur dans ſes prétendues Regles. Après, dit-il, le 2. 3. & 8e. Tons, les Dominantes du 5 & du 7 doivent être d'une Tierce mineure plus baſſes que celle du 2 du 3 & du 8e. Mais après ces 5 & 7e. Tons ainſi bas, les Dominantes du 2 du 3 & du 8e. doivent être d'une Tierce mineure plus hautes que celles des 5 & 7e. Tons.

Quiconque voudra faire l'eſſai de ces Regles, chantera tantôt plus haut, tantôt plus bas d'une Tierce mineure, ce qu'il eſt bien certain qu'on ne ſçauroit ſouffrir dans un Chœur un peu reglé.

Ces Regles ne peuvent avoir lieu que dans les Egliſes où l'on chante les Pſeaumes en Faux-bourdon; cela eſt à propos pour rendre les accords ſenſibles & s'accommoder aux différentes voix qui compoſent le Chœur; mais cela ne produiroit qu'un mauvais effet dans un Chœur où on ne fait uſage que du Chant ſimple & uni.

L'uniſſon eſt donc la ſeule maniere de bien chanter & de bien ſoutenir un Office; on évite par-là un déſordre fort commun, & par lequel des Pieces ſont chantées exceſſivement haut, & d'autres ſi bas qu'à peine les entend-on.

On doit avouer que le Faux-bourdon, invention aſſez moderne, renverſe néceſſairement tout ce bel ordre, parce qu'en chantant à l'uniſſon les baſſes ne pourroient ſe faire entendre. Auſſi après un Pſeaume qui a fait beaucoup d'éclat, on en entend un autre qui n'a plus qu'un air de triſteſſe, outre l'inconvénient dont nous avons déja parlé du peu d'accord du Chant des Antiennes qui ſuivent le Pſeaume chanté en Faux-bourdon.

Pour bien ſoutenir le Ton du Chœur, il faut auſſi éviter de chanter avec nonchalance, ce qui eſt le plus ſouvent la cauſe de ce que le Chœur tombe, auſſi-bien que quand on prend un Ton forcé, ou trop haut, ou faux, c'eſt-à-dire, qui ne frappe pas à plein ſur la Dominante du Chœur ou le Ton du Chœur.

Dans le Chant des Pſeaumes il faut faire une petite pauſe à la Médiation, prendre garde qu'une partie du Chœur ne commence point un verſet que l'autre partie

n'ait totalement fini, & qu'on évite de trop prolonger la voix à la Médiation & à la Terminaiſon, comme ſi au mot *meo* on diſoit *meaux*, ainſi que le remarque un certain Auteur d'une Méthode de Chant. CHAP. VI.

Quand dans la Pſalmodie un verſet eſt long, on peut, & même on doit faire de petits repos aux virgules & aux endroits où le ſens peut être ſuſpendu, en évitant néanmoins que ces repos ſoient auſſi longs que ceux de la Médiation. Quand on pſalmodie gravement comme on le fait à Notre-Dame de Paris, à Prime & à Tierce, particulierement les Dimanches & aux jours ſolemnels, ces petits repos ſont très-fréquens & abſolument néceſſaires pour la reſpiration. Exemple. *Depreca-tus ſum faciem tuam*, (petit repos) *in toto corde meo*, * (Médiation,) *miſerere meî*, (petit repos) *ſecundùm elo-quium tuum.* Autre exemple, *Manus tuæ fecerunt me*, *& plaſmaverunt me: * da mihi intellectum*, *& diſcam mandata tua.* Il faut être attentif à ne pas couper les mots pour reſpirer, à ne pas faire de contre-ſens, comme c'eſt encore un défaut de reſpirer ou faire un repos à tous les mots. Une faute qu'on entend preſque tous les jours eſt de couper la phraſe où il ne convient pas, on entend dire : *Abraham & ſemini*, puis après avoir reſpiré on dit: *ejus in ſecula.* C'eſt ignorance dans ceux qui n'entendent pas le latin, c'eſt inattention dans ceux qui l'entendent, il faut donc dire : *Abraham*, c'eſt après ce mot qu'il faut reſpirer, puis dire de ſuite : *& ſemini ejus in ſecula.*

Après le Pſeaume toutes les voix doivent ſe réunir pour reprendre toutes enſemble l'Antienne, qui aura une meſure proportionnée à la Pſalmodie; c'eſt-à-dire, ſi la Pſalmodie a été grave, que l'Antienne ſe chante gravement, ou ſi on a pſalmodié rondement, il faut que l'Antienne ſe chante de même & toujours avec un parfait accord : l'exemple d'Egliſes célébres qui ne ſuivent pas cette méthode ne peut ſervir de regle ou de modéle.

Pour les Répons après l'Intonation, il faut que toutes les voix enſemble prenent la ſuite juſqu'au verſet; après le verſet qui ſe termine par une cadence, que toutes les voix réunies prennent de concert la Réclame, c'eſt ce qui en fera ſentir la beauté. Il y a quelques Egliſes où le verſet d'un Répons ſe chante plus gravement que le corps

CHAP. VI.

du Répons, cela arrive sur-tout quand ce sont les Enfans de Chœur qui chantent ce verset: cela ne fait pas un mauvais effet.

Ceux qui chantent les Leçons, les Capitules, les Oraisons, doivent s'efforcer de les chanter sur le Ton du Chœur; c'est dans l'Office Nocturne, ce qui servira beaucoup à conserver le Ton du Chœur.

Dans les Processions, il faut chanter très-lentement pendant la marche, être très-attentif à chanter une suite de mots qui forment un sens, après un repos de quelques pas, on reprend avec la même gravité la suite de la Piece de Chant. Ces repos sont, ou doivent être marqués par des points, des virgules, ou par de grandes barres perpendiculaires qui les indiquent, ou par des points à côté de la derniere note du mot sur lequel on peut faire le repos. On peut faire des repos plus considérables entre les Répons & leurs versets, entre ces versets & leurs Réclames. Il en sera de même entre les différentes Pieces.

Si on chante des Pseaumes aux Processions, la Psalmodie en sera très-lente, on fera un grand repos à la Médiation & un plus grand entre chaque verset. Si on chante des Hymnes, on fera des pauses entre chaque Strophe.

Enfin que tout se chante avec ordre, de concert, & que par-tout on soit extrêmement attentif à une telle union de voix, qu'il semble qu'on n'en entende qu'une. Ce bel accord produira une mélodie agréable, fera entendre le sens des paroles, entretiendra l'esprit, nourrira le cœur & animera la piété.

Conclusion de cet Ouvrage.

Nous ne pouvons mieux finir cet Ouvrage que par un ancien statut de Cîteaux que S. Bernard donne comme une méthode abrégée de la maniere de bien chanter, & rapportée par le Cardinal Bona.

Psalmodiam non nimium protrahamus, sed rotundè & vivâ voce cantemus. Metrum & finem versûs simul intonemus. & simul dimittamus. Punctum nullus teneat, sed statim dimittat. Post metrum, bonam pausam faciamus. Nullus ante alios in-

*cipere, & nimis currere præsumat, aut post alios pneuma trahere, vel punctum tenere. Simul cantemus, simul pausemus, semper auscultando. Quicunque incipit Antiphonam, aut Psalmum, Hymnum, Responsorium, alleluia, unam aut duas partes solus dicat, aliis tacentibus: & ab eo loco, quo ille dimittit, alii incipiant, non repetentes quod ille jam dixit. * Monemus vos, dilectissimi, ut sicut reverenter, ita & alacriter Domino assistatis, non pigri, non somnolenti, non oscitantes, non parcentes vocibus, non præcidentes verba dimidia, non integra trasilientes, non fractis & remissis vocibus muliebre quiddam de more sonantes, sed virili sonitu & affectu voces Spiritûs sancti depromentes. Viros enim decet virili voce cantare, & non more fœmineo tinnulis vel falsis vocibus velut histrionicam imitari lasciviam; & ideo constituimus mediocritatem in cantu servari, & ut gravitatem redoleat, & devotio conservetur.*

Chap. VI.

» Ne traînons pas trop la Psalmodie, mais chantons » rondement & d'une voix animée. Commençons en- » semble & finissons de même chaque verset. Qu'au- » cun ne prolonge les finales, mais que chacun s'y arrê- » te d'une maniere grave & sans traîner. Qu'il y ait une » pause sensible après chaque Médiante. Que personne » ne commence avant les autres ou n'aille plus vîte: » que personne non plus ne traîne après les autres en » insistant sur la finale (ce qui feroit disparoître le petit » intervalle qui doit être entre chaque verset.)Chantons » tous ensemble, faisons les pauses ensemble, en nous » prêtant l'oreille les uns aux autres. Celui qui commence » une Antienne ou un Pseaume, une Hymne, un Répons,

* Il est clair que la défense de répéter, regarde les Intonations. La Cathédrale d'Auxerre contredit tous les jours ce statut; dans cette Eglise deux Chantres commencent le Repons Graduel & les deux Choristes répétent l'Intonation, après quoi le Chœur poursuit,

Par un autre abus dans quelques Eglises, pour ne pas répéter, quand l'Antienne est le premier verset du Pseaume, le Choriste commence au mot qui suit l'Intonation de l'Antienne, comme à l'Office du Dimanche *Dixit Dominus*, le Choriste au lieu de commencer le Pseaume, dit de suite: *Domino meo.* Ce qui fait voir que dans ces Eglises on n'a pas pensé que l'Intonation seule des Antiennes n'est pas de l'Office. On doit sçavoir que cette Intonation se fait seulement pour insinuer le Ton de la Psalmodie au Choriste. C'est pourquoi lorsqu'on ne fait que réciter l'Office, il n'y a point d'Intonation d'Antiennes. C'est ce qui s'observe dans les Eglises les mieux instruites des bons usages.

Chap. VI.

» un *Allelnia*, doit chanter seul un ou deux mots ; que » les autres ne reprennent qu'à l'endroit on a fini l'In- » tonation, sans répéter ce que le premier a déja chan- » té. (Les Intonations des Pseaumes & des Hymnes ont leurs regles particulieres.)

» Nous vous avertissons, nos chers freres, de vous » présenter devant le Seigneur pour chanter ses louan- » ges, avec autant de joie que de respect : n'y soyez point » avec un air paresseux, ou endormi, ou nonchanlant, » ne chantant qu'à demi-voix : donnez-vous de garde » de couper les mots, ou de n'en prononcer que la moi- » tié, ou d'en passer d'entiers : évitez de chanter d'une » maniere molle, efféminée, négligée & comme du nez » seulement ; mais prononcez d'un ton mâle & avec » affection les paroles du Saint-Esprit. Il convient à » des hommes de chanter d'une voix pleine, & de ne » pas imiter les Chantres de Théâtre par une voix aiguë » & contre-faite qui ressembleroit à celle des femmes. » C'est pour cela que nous avons ordonné de garder un » juste milieu dans le Chant, afin qu'il ne sorte point » de la gravité qui convient au Service Divin, & que » la dévotion soit conservée & nourrie. »

FIN.

On a de M. de Santeul une Piece de Vers qui paroît être une verſion paraphraſée de ce ſtatut de Cîteaux : Nous nous flattons que le Chantre pieux la trouvera avec plaiſir. Elle eſt intitulée: *Regles ſaintes de l'Office Divin, compoſées en Vers Latins par M. de Santeul de S. Victor, & traduites en Vers François par M. Germain Du Puy, Chanoine de S. Jacques-de l'Hôpital.*

QUO MORE AC MODO

CANTANDÆ SINT A CLERICIS

Horæ Canonicæ.

ALterno, Jessæa, choro quæ carmina psallis,
Æternas gens nata Deo persolvere laudes,
Hic tibi servandas, quas scripsimus, accipe leges:
Qui formavit, habet quibus audiat, & Deus aures.

Maxima debetur sacris reverentia Templis,
Hæc habitat Deus, & præsenti numine replet,
Hujus ad aspectum puræ sine corpore mentes,
Terrificæ trepidant crebra inter fulgura lucis.

Si mordet te noxa gravis, vel limine in ipso
Ingressum paveas, sceleris neque conscius intres
Templa augusta: sacris Deus est penetralibus ultor.
Si quid & impuri contraxeris, elue labem
Confestim. Mundis oculis sint omnia munda.
Pectoris ille tui sacros habitare recessus
Plus ambit, quàm juncta simul certo ordine saxa:
Sic loca sancta, mens posito, lustratus adibis,
Et solves divina tuam in præconia linguam.

Ne venias, placare cupis si numinis iram,
Elatus caput, & bene-compto bellulus ore,
Promissoque capillitio, nec odoribus unctus,
Allicias spectantùm oculos, nec veste placebis,
Moribus at puris. SATIS ornat splendida virtus.

DE QUELLE MANIERE

ET DANS QUELLES DISPOSITIONS

Le Clergé doit chanter l'Office Divin.

PEuple né pour remplir les fonctions des Anges,
Qui chantez à deux Chœurs les divines louanges :
Pour vous bien acquitter de cet heureux emploi,
Ecoutez mes avis, qu'ils vous ſervent de Loi.
Miniſtres du Très-haut, puiſſiez-vous bien comprendre,
Que Dieu qui fit l'oreille, en a pour vous entendre.
C'eſt dans les Temples ſaints qu'habite le Seigneur ;
N'y paroiſſez jamais que ſaiſis de frayeur,
Dans un profond reſpect adorez ſa préſence ;
Les Anges éblouis de ſa divine eſſence,
Au milieu des éclairs qu'il lance inceſſamment,
Y ſont, quoique très-purs, dans un ſaint tremblement.
Si par quelque péché votre ame eſt ulcerée,
De ces auguſtes lieux, craignez même l'entrée,
Craignez qu'un Dieu vengeur juſtement irrité,
Ne puniſſe à l'inſtant votre témérité.
Ne différez donc pas, ſi votre ame eſt impure,
De la purifier de la moindre ſouillure ;
Lavez-la dans les eaux d'une amere douleur ;
Que tout ſoit pur en vous & les yeux & le cœur.
Plus jaloux de ce cœur, que d'aucun Sanctuaire,
Dieu veut bien faire en lui ſa demeure ordinaire.
Lorſque vous ſerez pur, entrez dans les lieux Saints,
Avec ioie entonnez les Cantiques Divins.
Voulant fléchir du Ciel la juſtice irritée,
Fuyez tous ces grands airs d'une tête évantée ;
Retranchez ces cheveux ſi longs & ſi galans,
Capables d'attirer les yeux des Aſſiſtans :
Par de vaines ſenteurs n'affectez point de plaire ;
Qu'en vous tout ſoit conforme au ſacré miniſtere :
Pluſez plus par les mœurs que par le vêtement ;
Une vertu ſolide eſt un grand ornement.

Nec rerum ſpecies violent ſacraria mentis;
Captivos ſenſus durâ ſub lege tenebis,
Acceptoque jugo dociles tua juſſa capeſſent
Mentis ad imperium. MULTUM *eſt componere*
ſenſus.

In toto ſedeat depicta modeſtia vultu
Ut qui te videat, propiori numine tactus,
Sentiat eſſe Deum præſentem, & pronus adoret.

Ne nimium celeri confundas omnia cantu.
Sed paveas ad verba, ipſo dictata TONANTE.
Plena Deo ſunt verba.

Moras ſervare memento.
Cantanti proſunt, ſeu pectora feſſa ſubinde
Reſpirent, ſeu mens quod profert lingua, revolvat,
Et ſacras voces arcano ruminet ore.

Ad numeros hilarem ne lentus protrahe cantum.
Nec te adeo recreet vocis ſonus: intima rerum
Scrutare, & ſenſus tecum meditare profundos.

Non incompoſitis lædas clamoribus aures,
Nec leviore ſono molles imitabere cantus,
Fractaque fœmineo ſupplantans verba palato,
Captabis plauſum indecorem: nam talia temnit
Vota, preceſque Deus. Puri ſuſpiria cordis,
Et tacitos gemitus attentis auribus audit.

At neque cantanti rictus diſtorqueat ora

De peur que nul objet, en dissipant votre ame,
Ne puisse rallentir l'ardeur qui vous enflâme,
Vous ne sçauriez avoir trop de sévérité,
A retenir vos sens dans la captivité.
De les rendre soumis faites-vous une étude;
Qu'ils reçoivent le joug d'une sainte habitude.
Qu'ils sçachent à l'esprit obéir en tout tems.
Pour prier, c'est beaucoup de bien regler ses sens.
Soyez si composé qu'en vous voyant l'on sente
Du Dieu que vous servez, la Majesté présente;
Et que chacun touché d'un tel recueillement,
Devant lui se prosterne, & l'adore humblement.
Gardez-vous de tomber dans le confus murmure
D'un Chant précipité sans ordre & sans mesure:
Par un motif de foi pesez, ou respectez
Jusques aux moindres mots, que Dieu même a dictés.
Plein de l'esprit du Dieu, qui lance le tonnerre,
Ces oracles devroient faire trembler la terre.
Le Chant par quelque pause a dû se mesurer,
Ce repos fait trouver le tems de respirer,
Et le cœur peut goûter ces vérités sacrées,
Qu'avec différens tons la bouche a proférées.
Observez donc toujours les pauses qu'on prescrit,
Pour soulager le corps, & pour nourrir l'esprit.
Mais aussi gardez-vous d'une maniere lente;
Ne défigurez pas par une voix traînante
Un air dont la cadence a de la gayeté:
Par la beauté des tons craignez d'être flatté;
Ne vous arrêtez pas à cette foible écorce,
Il faut peser des mots & le sens & la force.
N'allez point par des cris aigres & détonnans
Vous rendre insupportable à tous les Assistans.
N'affectez point non plus des manieres mondaines;
Et pour vous attirer quelques louanges vaines,
Ne donnez point au Chant un air efféminé;
Dieu mépriſe les vœux d'un cœur ainsi tourné.
Apprenez qu'il n'écoute avecque complaisance,
Que ces gémissemens poussés dans le silence,
Ces cris intérieurs, & ces tendres soupirs,
Qui d'un cœur épuré lui marquent les désirs.
Jamais grimace en Chant ne doit être employée,

Evitez

Vaſtior, & rupto ſe vox de gutture trudat,
Unde ſolent reſonare immani templa boatu.
Non clamore Deus placatur. Ut audiat alto
E ſolio, nil vocis eget. Vos ſurda, Prophetæ,
Numina nec quicquam valido pulmone vocaſtis.

Concordes animos monſtret concordia vocum;
Par ſtudium. Varia pro conditione locorum
Ritè obſerventur, quæ ſunt præſcripta quotannis;

Abſint bella, procul ſacris diſcordia Templis;
Ancipiti in ritu ſi quid peccatur, in ipſo
Subſtituens melius momento corrige, dum res
Et tempus tulerit. Sed ſi qui fortè reſiſtant
Nec valeas ſolus te contra opponere turbæ:
ERROREM permitte. Deo gratiſſimus error.
Mox cujus fuerat melior ſententia, prudens,
Paulatim cum ſe male-nata remiſerit ira,
Errorem oſtendas, & erit tibi gloria major.

Ne tibi longa nimis ſubeant faſtidia cantûs,
Te ſuper aſtra feras: propriis mens libera vinclis
Audeat interdum ſedes percurrere ſanctas,
Cœleſteſque intrare domos. Te junge ſupernis
Obvius agminibus, ſuperiſque admixtus adora
Quem cœli prona aula canit, quem terque beatum
Terque canit ſanctum. Sic tu novus ætheris hoſpes
Lauda

Evitez de chanter à gorge déployée,
La bouche trop ouverte, & trop violemment;
C'eſt de-là que nous vient ce grand mugiſſement,
Dont les Temples ſacrés quelquefois rétentiſſent;
Dieu ne s'appaiſe point par des voix qui glapiſſent;
Il ne prend point plaiſir à ces fortes clameurs.
Ce Dieu qui regne au Ciel au milieu des ſplendeurs,
Nous entend pleinement de ſon Thrône ſublime,
Sans ce bruit de la voix, que trop d'ardeur anime.
Vous Prêtres de Baal, par des cris redoublés
Invoquez un Dieu ſourd, qu'en vain vous appellez.
Que l'union des voix marque celle des ames;
Que les cœurs bien unis brûlent des mêmes flâmes.
Chaque lieu différent à ſon Rit à garder,
Aux uſages reçus on doit s'accommoder;
Et ſuivre exactement dans le cours de l'année
Ce que l'on trouvera preſcrit chaque journée.
A l'Egliſe ſur-tout évitez les débats;
Sur un Rit incertain ne vous échauffez pas:
Une cérémonie eſt hors d'œuvre, ſur l'heure
Changez-la, s'il ſe peut, en une autre meilleure:
Mais s'il n'eſt pas aiſé de vous faire écouter,
Tout ſeul à tout un Chœur, n'allez pas réſiſter;
Laiſſez-les manquer tous; qu'une faute ſemblable,
Pour conſerver la paix, au Ciel eſt agréable!
L'on ne peut en ce point agir trop prudemment,
Pour empêcher l'éclat d'un ſot entêtement.
Quand, quelques tems après, la chaleur eſt paſſée,
Vous pouvez ſimplement dire votre penſée,
Leur montrer par raiſon qu'ils étoient dans l'erreur,
Et vous les forcerez d'aimer votre douceur.
Dans un Chant aſſidu, qu'aucun dégoût funeſte
Ne vous prive du fruit de cet emploi céleſte.
Elevez-vous au Ciel; que par de ſaints efforts
Votre eſprit dégagé des liens de ſon corps
Oſe ſe tranſporter juſque dans l'empirée
Qu'il entre en ce palais d'éternelle durée.
Qu'il parcourre à loiſir la divine Cité,
Qu'admirant de ces lieux l'aimable beauté,
Il ſe joigne aux concerts des troupes Angéliques,
Qui ſont tout retentir de leurs ſacres Cantiques.

Laudare incipies quem mox laudabis in ævum.
Pectus inundabit quam pura, & sancta voluptas !

Felix, qui nondum exutus mortalia membra,
Has retinens leges, patrio præludis olympo !

Là cette auguſte Cour en s'anéantiſſant
Appelle trois fois Saint le grand Dieu Tout-puiſſant :
Avec elle en tout tems que votre cœur l'adore.
Plein de ces ſentimens quoique mortel encore
Vous ſerez Citoyen du bienheureux ſéjour,
Et vous commencerez tout embraſé d'amour
A chanter les Grandeurs de cet Etre adorable
Pour jouir à jamais de ce bien ineffable.
Quel plaiſir pur & ſaint ! quel excès de douceur
Viendra comme un torrent inonder votre cœur !
Heureux qui ſuit ces Loix, & qui dès cette vie
Eſſaie d'imiter la céleſte patrie.

TABLE

De ce qui eſt contenu dans ce Traité du Plain-chant appellé Grégorien.

CHAPITRE PRE'LIM. *Occaſion des différens Chants d'Egliſe. D'où vient la grande difference qui ſe trouve entre eux. Pourquoi la plûpart ſont moins parfaits que les Anciens. Principes pour diſcerner les Pieces originales des Pieces imitées. Obſervations ſur un nouvel Ouvrage intulé :* Traité critique du Plain-chant. page 1.

Plan & diviſion de cette Ouvrage. 17.

PREMIERE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER. *De l'origine & de l'uſage naturel du Chant.* 18.

CHAP. II. *De l'Introduction du Chant dans l'Egliſe, des changemens qu'on y a faits en differens tems.* 22.

CHAP. III. *Des premiers principes du Chant, des Sons, & Tons & les Intervalles.* 31.

CHAP. IV. *Des différens noms des notes : des différentes Gammes : de la valeur des notes : de leurs différentes figures :*

des Clefs & des autres ſignes en uſge dans le Chant. 35.
CHAP. V. *De la maniere d'apprendre à chanter.* 53.
CHAP. VI. *De l'origine des Modes du Chant.* 65.
CHAP. VII. *Des Modes du Chant en général.* 71.

SECONDE PARTIE.

Détail des Regles pour la compoſition du Plain-chant & leur application aux différens Modes & aux différentes parties de l'Office Divin.

CHAPITRE PRE'LIMINAIRE. *Le Chantre parfait eſt celui qui ſçait compoſer le Chant ſuivant les Regles.* 88.
CHAP. I. *Regles générales, & leur application aux Modes du Plain-chant en général.* 90.
§. I. *Définition du Plain-chant.* 92.
§. II. *Regles générales de la compoſition du Plain-chant.* 94.
§. III. *Remarque critiques & utiles ſur des Chants, tant anciens que nouveaux de différentes Egliſes, conſéquemment aux principes ci-deſſus propoſés.* 95.
§. IV. *Des Antiennes.* 116.
§. V. *De la Pſalmodie & de ſa liaiſon avec les Antiennes.* 118.
§. VI. *Des grands Répons & de leurs parties.* 122.
§. VII. *Des Répons brefs, ou petis Répons.* 125.
§. VIII. *Des Invitatoires & du Pſeaume* Venite exultemus *qui y eſt joint.* 129.
§. IX. *Des Hymnes* 132.
§. X. *Du Chant des Meſſes.* 136.
De l'Introït ibid.
Du Répons Graduel. ibid.
*De l'*Alleluia. 137.
Des Proſes. ibid.
Des Traits. 142.
De l'Offertoire. 146.
De la Communion. ibid.
CHAP. II. *Des Modes mixtes.* 149.
CHAP. III. *Des Modes en particulier.* 151.
ARTICLE. PREMIER. *Du premier Mode.* ibid.
§. I. *De la premiere eſpece du I. Mode appellé Dorien.* ibid.
§. II. *De la Tranſpoſition du Dorien.* 168.

§. III. *De l'Eolien ou IX. Mode, rangé par les Modernes sur la position du Dorien, ou premier en* A. 173.
§. IV. *De la Transposition de l'Eolien.* 178.
§. V. *De la Psalmodie du premier Mode.* 179.
Chants du Kyrie . . . . *à Rouen.* 197.
ART. II. *Du second Mode & de ses différentes especes.*
§. I. *De la premiere espece du second Mode appellé Hypodorien.* 210.
§. II. *De la Transposition du Sous-Dorien.* 218.
§. III *Du Sous-Eolien ou Hypoeolien, c'est-à-dire, de la seconde espece du second Mode, ou X. Mode.* 221.
§. IV. *De la Transposition du Sous-Eolien ou Hypoeolien.* 229.
§. V. *De la Psalmodie du second Mode.* 244.
ART. III. *Des premier & second Modes Mixtes ou connexes.* 244.
ART. IV. *Du troisiéme Mode,*
§. I. *Du troisiéme Mode dans sa position naturelle.* 247.
§. II. *De la Transposition du troisiéme Mode.* 253.
§. III. *De l'Hyperlocrien* 255.
§. IV. *De la Psalmodie du troisiéme Mode.* 256.
ART. V. *Du quatriéme Mode & des ses différentes positions.*
§. I. *De la position naturelle & ordinaire du quatriéme Mode & de ses propriétés : ou de l'Hypophrygien.* 264.
§. II. *De la Transposition de l'Hypophrygien, appellé par quelques-uns quatrieme irrégullier ou seconde espece du quatriéme Mode : ou du Locrien.* 279.
§. III. *De la seconde espece du quatriéme Mode, appellé Hypomixolocrien.* 281.
§. IV. *De la Psalmodie du quatriéme Mode* 283.
ART. VI. *Du cinquiéme Mode & de ses différentes especes.*
§. I. *Du Lydien ou Hyperlydien.* 298.
§. II. *De la seconde espece du cinquiéme Mode ou du IX. Mode appellé Ionien.* 308.
§. III. *De la Psalmodie du cinquiéme Mode de quelque espece qu'il soit.* 311.
ART. VII. *Du sixiéme Mode & de ses différentes especes.*
§. I. *De la premiere espece du sixiéme Mode, ou de l'Hypolydien.* 317.
§. II. *De la seconde espece du sixiéme Mode, ou du XII. Mode ou de l'Hypo-ionien, ou Hypo-iastien.* 335.
§. III. *De la Psalmodie du sixiéme Mode.* 339.
ART. VIII.
§. I. *Du septiéme Mode ou du Mixolydien.* 345.

§. II. *De la Pſalmodie du ſeptiéme Mode.* 353.
ART. IX.
§. I. *Du huitiéme Mode ou de l'Hypo-mixolydien.* 359.
§. II. *De la Tranſpoſition du huitiéme Mode.* 371.
§. III. *De la Pſalmodie du huitiéme Mode.* 373.
CHAP. IV. *Des Neumes.* 379.
CHAP. V. *Des Intonnations & des Cadences ou Périéléſes.* 389.
CHAP. VI. *De la maniere de bien chanter.* 400.
Concluſion de cet Ouvrage. 408.
Vers de M. de Santeul. 412.

Fin de la Table.

PRIVILEGE DU ROY.

LOUIS par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre: A nos amés & féaux Conſeillers les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand-Conſeil, Prevôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Juſticiers qu'il appartiendra, SALUT. Notre amé le Sieur PHILIPPE-N COLAS LOTTIN Pere, Imprimeur-Libraire à Paris, Nous à fait expoſer qu'il déſireroit imprimer & donner au Public un ouvrage qui a pour titre, *Traité Théorique & Pratique du Plain-chant appellé Grégorien*, s'il Nous plaiſoit lui accorder nos Lettres de Privilége pour ce néceſſaires. A ces cauſes voulant favorablement traiter l'Expoſant, nous lui avons permis & permettons par ces préſentes, de faire imprimer ledit Ouvrage en un ou pluſieurs Volumes, & autant de fois que bon lui ſemblera, & de le vendre, faire vendre & débiter par tout notre Royaume pendant le tems de ſix années conſecutives à compter du jour de la date deſdites Préſentes. Faiſons défenſes à tous Libraires, Imprimeurs & autres perſonnes de quelque qualité, & condition qu'elles ſoient d'en introduire d'impreſſion étrangere dans aucun lieu de notre obéiſſance, comme auſſi d'imprimer, ou faire imprimer, vendre faire vendre, débiter ni contrefaire ledit Ouvrage, ni d'en faire aucuns extraits ſous quelque pretexte que ce ſoit d'augmentation, correction, changement ou autres, ſans la permiſſion expreſſe & par écrit dudit Expoſant ou de ceux qui auront droit de lui, à peine de confiſcation des exemplaires contrefaits, de trois mille livres d'amende contre chacun des contrevenans, dont, un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris & l'autre tiers audit Expoſant ou à celui qui aura droit de lui & de tous dépens, dommages & intérêts; à la Charge que ces Préſentes ſeront enregiſtrées tout au long ſur le Regiſtre de la Communauté des Libraires & Imprimeurs de Paris, dans trois mois de la date d'icelles; que l'impreſſion deſdits Ouvrages ſera faite dans notre Royaume, & non ailleurs, en bon papier & beaux caracteres, conformément à la feuille imprimée attachée pour modele ſous le contre-ſcel deſdites préſentes;

que l'Impétrant ſe conformera en tout aux Réglement de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725 ; qu'avant de l'expoſer en vente le Manuſcrit qui aura ſervi de copie à l'impreſſion dudit Ouvrage ſera remis dans le même état où l'approbation y aura été donnée ès-mains de notre très cher & féal Chevalier le ſieur Daguesſeau Chancelier de France, Commandeur de nos Ordres, & qu'il en ſera enſuite remis deux exemplaires dans notre bibliothéque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, & un dans celle de notre très-cher & Féal Chevalier le Sr Daguesſeau Chancelier de France : le tout à peine de nullité de dites Préſentes ; Du contenu deſquelles vous mandons & enjoignons de faire joüir ledit Expoſant & ſes ayans cauſe, pleinement & paiſiblement, ans ſouffrir qu'il leur ſoit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie des préſentes qui ſera imprimée tout au long au commencement ou à la fin dudit Ouvrage ſoit tenue pour duement ſignifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux Conſeillers & Sécretaires foi ſoit ajoutée comme à l'Original. Commandons au premier notre Huiſſier ou Sergent ſur ce requis de faire pour l'exécution d'icelles tous actes requis & néceſſaires, ſans demander autre permiſſion, & nonobſtant clameur de Haro, Charte Normande & Lettres à ce contraires. Car tel eſt notre plaiſir. Donné à Paris le dix huitiéme jour du mois d'Octobre, l'an de grace mil ſept cent quarante neuf, & de Notre Regne le trente quatriéme.

Par le Roi en ſon Conſeil. Signé, SAINSON, *avec grille & paraphe*

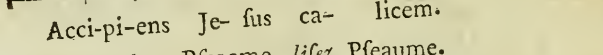
Regiſtré ſur le Regiſtre douze de la Chambre Royale des Libraires & Imprimeurs de Paris N. 157. *fol.* 149. *conformément aux anciens Reglemens confirmés par celui du* 23 *Février* 1723. *A Paris le* 13 *Mai* 1749.

G. CAVELIER Syndic.

FAUTES A CORRIGER.

PAge 2. *ligne* 30. ancieux, *liſez* anciens.
p. 9. *l.* 20. les, *liſez* la.
p. 14. *l.* 25. la dieze, *liſez* le dieze qui n'y eſt admis.
p. 17. *l.* 3. Saite, *liſez* Sainte.
p. 20. *l.* 34. une dieze, *liſez* un dieze.
p. 49. *l.* 40. tontes, *liſez* toutes.
p. 63. *l.* 21. *la za ſi ut*, dites *la ut ſi ut* pour le retour du béquarre ; on n'admet point de Demi-ton mineur en Plain-chant.
p. 72. *l.* 18 eſſentielles, *liſez* eſſentiels.
p. 78. *l.* 17. eſſentielle, *liſez* eſſentiel.
p. 80. *l.* 25. compris, *liſez* compriſes.

p. 96. *l.* 21. faite 1728, *liſez* faite en 1728.
p. 104. *l.* 1. *effacez* ciennes.
p. 120. *l.* 7. Execepté, *liſez* excepté.
p. 133. *l.* 20. Senteuil, *liſez* Santeul.
p. 166. *l.* 9. *Arbitri*, *fa* ſur la ſyllabe *Ar. chantez la.*
p. 182. *l.* 9. du *re* ou *la*, *liſez* du *re* au *la.*
p. 209. *l.* 3. &. 6. mettez le bémol plus haut entre la premiere & la ſeconde barre.
p. 224. *l.* 14. Quatité, *liſez* Quantité.
p. 228. *l.* 3. *ſa.erdos*, *re* ſur la ſyllabe *cer.* mettez *ut.*
Ibid. l. 4. lumen, *liſez* numen.
p. 232. *l.* 6. à la fin de la page faux Guidon, mettez *re* au lieu de *fa.*
p. 257. *l.* 10. Chanaam, *liſez* Chanaan.
p. 266. *l. derniere* effacez *ejus.*
p. 268. *l.* 3. ſuſſit, *liſez* ſuffit.
p. 288. *l.* 1. ſeculi, *ſol fa*, ſur ſe, chantez *la ſol.*
p. 317. *l.* 25. le ou béquarre, *liſez* ou le béquarre.
p. 321. *l.* 26. qu'il, eſt, *liſez* qu'il eſt.
p. 323 *l.* 2. *ajoutez :* il ſemble qu'il ſeroit mieux pour Intonation de dire:



Acci-pi-ens Je- ſus ca- licem.

p. 342. *l.* 1. Pſeaame, *liſez* Pſeaume.
p. 361. *l.* 6. il emble, *liſez* il ſemble.
p. 362. *l.* 1. hoc *ut ſol*, chantez *ſol ut.*
p. 363. *l.* 6. faux Guidon *re*, mettez *ut.*
p. 377. *l. derniere*, *me dereliquiſti* mettez ſur la ſyllabe *quiſ-* le *re* qui eſt ſur la ſyllabe *ti.*